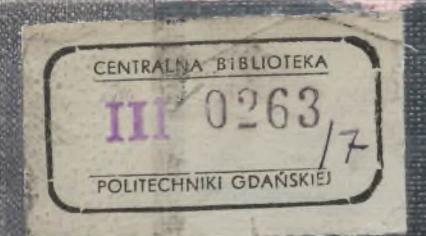
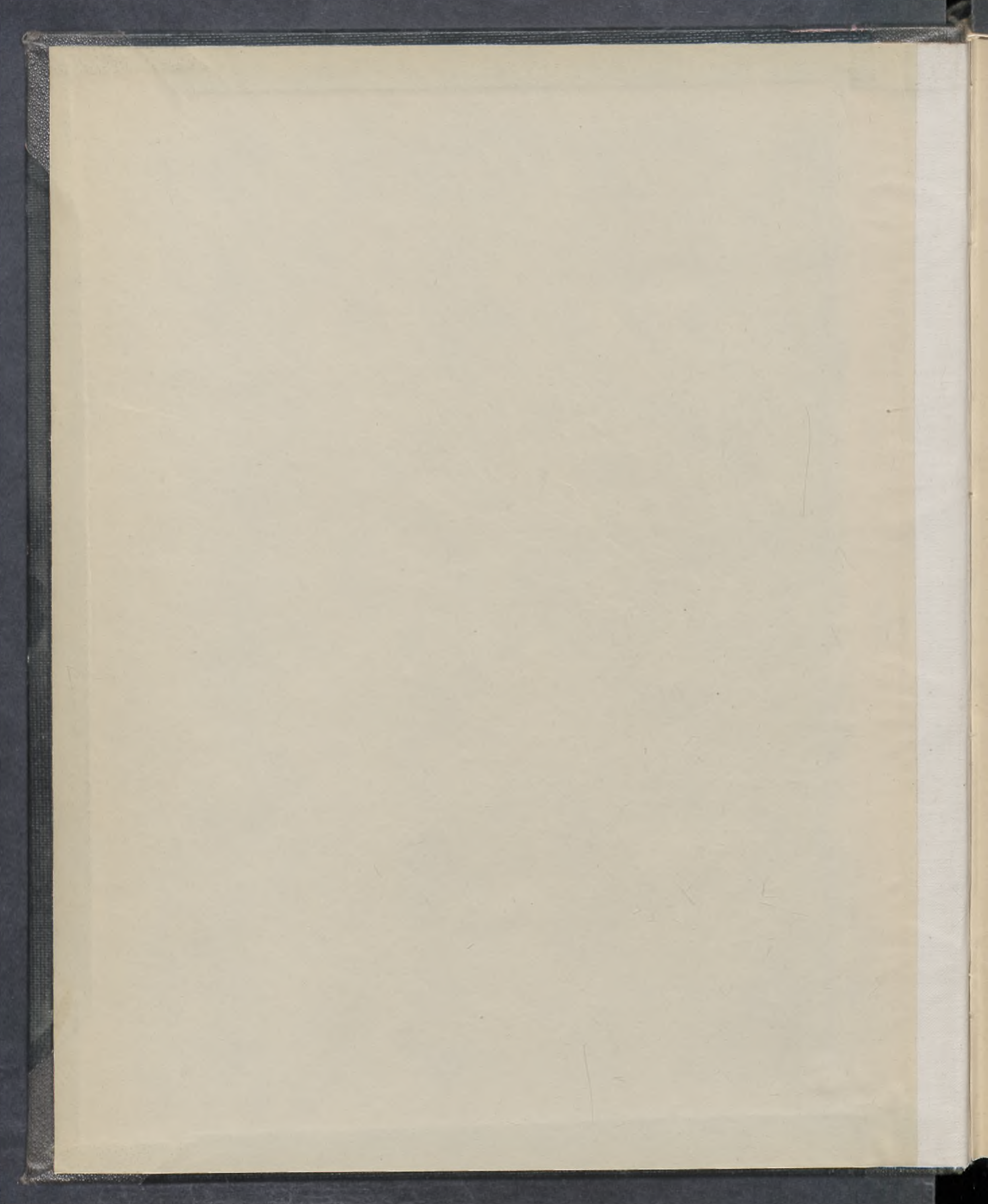
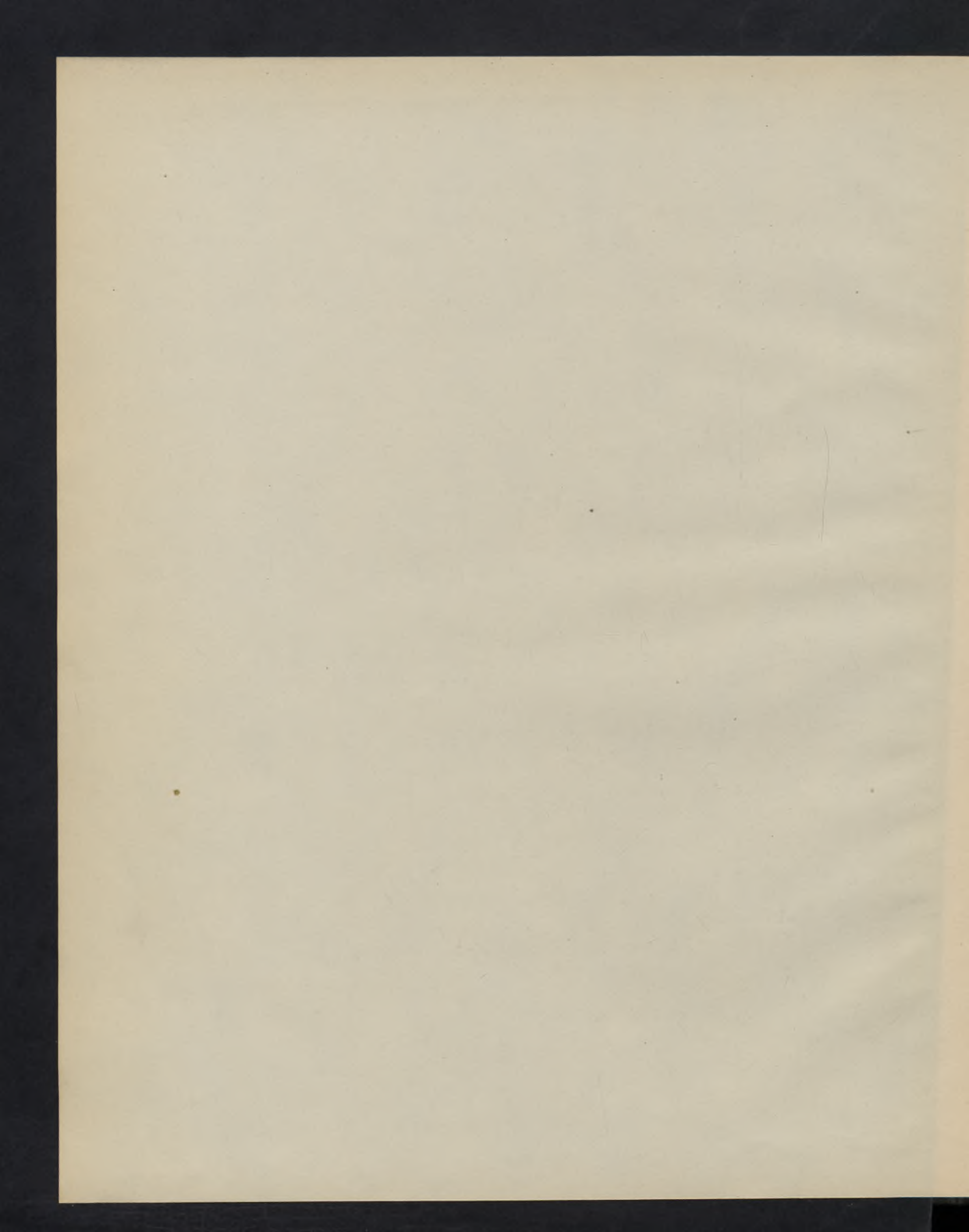



Kunst-
Chronik.
1896.





KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

Siebenter Jahrgang



LEIPZIG
Verlag von E. A. Seemann
1896.



Kunstchronik.

Neue Folge.

Inhalt des siebenten Jahrgangs.

(Die *schrägliegenden* Ziffern mit vorgesetztem *Z* beziehen sich auf die Kleinen Mitteilungen in der „Zeitschrift für bildende Kunst".)

Grössere Aufsätze.

Spalte

Bücherschau.

Kunstlitteratur und Kunstblätter.

Nekrologe.

Personalnachrichten.

Preisausschreiben und Wettbewerbe.

Denkmäler.

Sammlungen und Ausstellungen.

Vereine und Gesellschaften.

Ausgrabungen und Funde.

Kunstgeschichtliches.

Vermischtes.

Vom Kunstmarkt.

A. (Auktionen.)

B. Auktionsergebnisse.

Berichtigungen.

Zu den Bildern.



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW., Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 1. 10. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

NEUERWERBUNGEN DER ERMITAGE.

St. Petersburg, im August 1895.

Ungeachtet der äußerst geringen Mittel, welche der Gemäldegalerie der kaiserlichen Ermitage für Neuerwerbungen zur Verfügung stehen, hat dieselbe doch in letzter Zeit einen beständigen Zuwachs an mehr oder weniger interessanten Bildern erhalten, deren Schöpfer bisher in der Ermitage fehlten oder doch zu wenig charakteristisch vertreten waren.

Mit dem Jahre 1882, in welchem A. A. Wassiltschikow an die Spitze der Ermitage trat, kam nach langem Stillstande neues Leben in die Verwaltung; nicht geringere Erfolge hat die Leitung des nach Wassiltschikow's Tode auf allerhöchsten Befehl berufenen Chefs, des Oberhofmarschalls Fürsten S. N. Trubezkoi zu verzeichnen. Der hingebende Eifer aber, mit welchem der älteste Konservator der Gemäldegalerie, A. J. Somow, seinen im Jahre 1886 übernommenen Dienst versieht, hat in der verständnisvollen Unterstützung der genannten Direktoren die schönste Anerkennung gefunden.

Von 1882 bis zum heutigen Tage hat der Bestand der Gemäldegalerie um 207 Bilder, und zwar um 130 niederländische und deutsche, 49 italienische, 21 französische und 7 russische zugenommen, die teils vom hochseligen Kaiser Alexander III. geschenkt, teils den Abstellräumen der Ermitage oder kaiserlichen Landschlössern entlehnt, teils aus Privatbesitz erworben worden sind.

Mit Übergehung all' dieser Neuerwerbungen, die entweder in dem von Somow bearbeiteten Katalog der Gemäldegalerie ihre Beschreibung gefunden haben (der dritte und letzte, die englische, französische und russische Schule umfassende Teil ist soeben in russischer Sprache erschienen) oder in den Nachtrag aufgenommen werden sollen, beschränke ich mich darauf, diejenigen Gemälde zu nennen, die vom ersten Januar dieses Jahres an in die Ermitage gelangt sind:

1. *W. L. Borowiskowsky* (1757—1825). Das vorzügliche Porträt des Grafen A. J. Wassiljew, ersten russischen Finanzministers. Gestochen von A. Uchtomsky und Afanosjew.

2. *Jan Sanders van Hemessen* (geb um 1500, gest. 1555 oder 1556). Der heilige Hieronymus. Der seltene, unter Q. Massijs's Einfluss stehende Künstler war in Russland bisher durch kein einziges Werk vertreten. Das Bild trägt den vollen Künstlernamen und die Jahreszahl 1543.

3. *Gillis Peeters* (1614—1652). Die in prächtigem Silberton gehaltene *Landschaft* ist bezeichnet und trägt die Jahreszahl 1645. Besonders interessant wird das Bild dadurch, dass Gillis Peeters fast nur in Gemeinschaft mit seinem berühmteren Bruder Bonaventura arbeitete.

4. *Pieter-Claesz von Haarlem* (gest. 1661). Vater und erster Lehrer des berühmten C. Berchem. *Stillleben.*

5. *Fr. Guardi* (1712—1793). *Ansicht von Venedig.* Würdig seines großen Lehrers, des A. Canaletto.

6. *Jacob van Oost* (1600—1671). *David* mit dem Haupte des Goliath. Das Bild zeigt uns den Künstler von seiner besten Seite und charakterisirt ihn als Schüler van Dyck's. Bezeichnet und 1645 gemalt.

Außer diesen sechs Bildern, die aus Privatbesitz in Petersburg und Kiew erworben wurden, gelangten zwei Gemälde in die Ermitage, welche sich bisher in den inneren Gemächern des Winterpalais befunden hatten, und zwar:

P. P. Rubens' „Jupiter und Juno“ (zweifellos die Originalskizze zu dem oberen Teil des Bildes „La destinée de Marie de Medicis“, welches dem für das Luxembourg gemalten Cyclus von Gemälden angehört, die augenblicklich im Louvre aufgestellt sind) und

M. A. da Caravaggio's „Ecce Homo", ein ausdrucksvolles und vortrefflich erhaltenes Bild.

Ferner muss eines kleinen Gemäldes von *Lucas van Leyden* Erwähnung geschehen, welches der Staatssekretär A. A. Polowzew der Kaiserlichen Ermitage dargebracht hat. Dasselbe stellt Christus vor Pilatus dar, und variirt einen der bekannten Stiche des großen Künstlers, der bisher nur durch ein einziges Bild (die „Heilung des Blinden" gilt bekanntlich für Lucas' Meisterwerk) in der Ermitage vertreten war. —

Den wichtigsten Zuwachs aber erhielt die Gemäldegalerie in fünf Bildern, die, aus der Sammlung Tischkewitsch stammend, bisher das königliche Lustschloss Lazienki in Warschau schmückten. Dorthin berufen, um eine Neukatalogisirung des in vier Schlössern zerstreuten, außerordentlich reichen kaiserlichen Bilderschatzes vorzubereiten,[1]) setzte Herr von Somow es durch, die fünf interessantesten Bilder in die Ermitage überführen, und an Stelle eines Rembrandt, Steen, v. d. Helst, de Gelder und Fragonard — gute, aber minder wertvolle Gemälde nach Warschau senden zu dürfen.

Ich lasse eine kurze Beschreibung der Bilder folgen:

1. *Rembrandt van Rijn. Porträt eines jungen Mannes.* Das Brustild eines schönen, im $^3/_4$ Profil nach rechts gewandten Mannes in breitrandigem, schwarzem Hut und Spitzenkragen. Rundbild. Rechts die Bezeichnung: Rembrandt f. 1634. Nach der auffallenden Ähnlichkeit mit dem Bilde der Ermitage (Nr. 828) — ein Bruder des vom Künstler in demselben Jahre gemalten Mannes.

2. *Arent de Gelder. Selbstporträt.* Der Künstler hält eine Zeichnung in Händen, er blickt den Beschauer an. Neben ihm, auf dem Tische, sein Hut. Halbfigur. Bezeichnet.

3. *Bartholomäus v. d. Helst. Selbstporträt.* Der Künstler hält das Miniaturporträt der Prinzessin Henriette Marie, Gemahlin Wilhelm II. von Nassau-Oranien, in der erhobenen rechten, Palette, Pinsel und Malstock in der linken Hand, und blickt den Beschauer an. Halbfigur. Bezeichnet. Um 1650 gemalt, gehörte es J. O. Marck in Leyden und wurde 1773 in Amsterdam von Yver ersteigert.

4. *Jan Steen. Reichtum oder Liebe?* Ein junges Mädchen zwischen einem jungen Manne, der sie zärtlich anblickt, und einem alten, der ihr einen Ring und Goldstücke zeigt. Ganze Figuren. Bezeichnet. Wunderbar erhalten ist das Gemälde, vielleicht das schönste unter den elf, in der Ermitage befindlichen, Werken des Meisters.

5. *Jean-Honoré Fragonard. „Le baiser à la derobée".* Ein schönes, junges Mädchen reicht einem Jünglinge ängstlich die Wange zum Kusse; im Nebenzimmer spielen ältere Damen Karten. Sehr bekannt ist der Stich nach diesem Bilde von N. F. Règniault.

1) Der Katalog soll noch in diesem Jahre in russischer Sprache erscheinen.

Sämtliche, in diesem Jahr erworbene Bilder sind augenblicklich in der „Galerie der Geschichte der Malerei" vereinigt und werden erst später den betreffenden Schulen zugeführt werden.

AUS DEN GEMÄLDESAMMLUNGEN IN OLMÜTZ UND KREMSIER.

Einige Mitteilungen über die Bilder in den fürstbischöflichen Schlössern zu Olmütz und Kremsier sind in der Kunstchronik im Jahre 1889 veröffentlicht worden (vergl. Bd. XXIV, No. 21 und 22). Heute gebe ich einige Nachträge zu jenen Mitteilungen, da ich Gelegenheit hatte, eine nicht geringe Anzahl der fürstbischöflichen Bilder in Wien beim Gemälderestaurator und Kupferstecher Victor Jasper wiederzusehen und dort auch Bestandteile jener zweiteiligen Sammlung kennen zu lernen, die mir neu waren. Denn Jasper hat auch mehrere Stücke, die ich 1889 überhaupt gar nicht zu Gesicht bekommen hatte, aus dem Vorrat hervorgeholt, wo sie bisher in verwahrlostem Zustande der Erlösung harrten. Mehrere Signaturen sind bei Gelegenheit der Wiederherstellung zu Tage gekommen, bei jener mühevollen Arbeit, die hier vom Restaurator in einer fast mustergiltigen Weise geleistet worden ist.

Die *Niederländer* beanspruchen unter den Bildern, die heute nachzutragen sind, das meiste Interesse. Gut und interessant, wenn auch an vielen Stellen einfach unrettbar verdorben, ist eine kleine, figurenreiche Anbetung durch die Magier aus der Richtung des *Lucas van Leyden.* Viel später fällt ein lebensgroßes Bildnis eines feisten Herrn (Halbfigur), das aus der Nachfolge des *Jacob Jordaens* zu sein scheint und nicht wenig an den jüngeren *Van Oost* erinnert, ohne dessen Weichheit in deutlicher Weise zu vertreten. Ein fröhliches Mahl von *Guilliam van Herp* ist durch die Darstellung und die Seltenheit des Meisters bemerkenswert. Wenn ich diejenigen Bilder des Van Herp ausschließe, die nach dem zweifelhaften Schweriner Bilde bestimmt sind, bleiben nur wenige sichere Arbeiten dieses Meisters übrig, der erst in neuerer Zeit beachtet und studirt wird. Das Berliner Bild (Nr. 945) ist signirt, desgleichen das in der gräflich Harrach'schen Galerie in Wien und das in der Bute-collection, das bei Ronald Gower in den „great historic Galleries of England" (London 1883) abgebildet ist. Demselben wirklichen Van Herp muss man eine musikalische Unterhaltung im Wessenberg'schen Hause in Konstanz (neu Nr. 123) zuschreiben.[1]) Ihm nahe

1) Vergl. Frimmel: Kleine Galeriestudien I. S. 12 f. und 88. Die ältere Litteratur ist benützt bei Ron. Gower a. a. O. und bei Schlie im großen Schweriner Katalog. Die Bilder in Cassel, Darmstadt, Bamberg, Mannheim (Nr. 216) und einige andere schließen sich dem Schweriner Bilde an. Ob die V. Herps in New York (erwähnt in der Zeitschrift f. bild.

verwandt ist eine Darstellung des siegreich heimkehrenden David, die im November 1891 im Wiener Kunsthandel aufgetaucht, mir aber bald aus dem Gesichtsfelde entschwunden ist. Bei A. Zweig in Wien sah ich vor einigen Jahren ein Bild mit einer Mahlzeit, das mir den Van Herp ins Gedächtnis brachte. In der Sammlung Kuranda kenne ich ein Van-Herp'sches Sittenbild (der geschlachtete Ochse). Dieses ist schon bei Waagen hervorgehoben.

Das neu aufgefundene Bild in Kremsier zeigt in der Anordnung die größte Verwandtschaft mit dem Harrachbilde und dem in der Bute-collection. Auf dem letztgenannten kehrt sogar die Architektur des Mittelgrundes genau wieder, ebenso wie sich eine männliche Figur rechts im Mittelgrunde, mehrere Gesichtstypen und einige Kleinigkeiten, wie die Schlüssel mit einem großen Petersilienbündel und ein mit Weinlaub bekränztes Römerglas auf beiden Bildern wiederholen. Die Palette ist ungefähr dieselbe helle, zu grauen und grauvioletten Tönen neigende, wie auf dem Harrachbilde. Hie und da klingt ein wenig Rubens und Cocques an, bei einigen Gesichtern Teniers. Eine entfernte Verwandtschaft mit Jacob Jordaens, wie beim Berliner Van Herp ist mir hier nicht aufgefallen.

In der Zeichnung sind die spitz ausgezogenen Finger besonders auffallend. Die Signatur findet sich auf dem Fußboden gegen links unten: „G. V. HERP". Eine Wiederholung des Bildes, das vorne acht Erwachsene und ein Kind, um einen Tisch angeordnet, aufzuweisen hat, war vor einiger Zeit bei Jasper zur Wiederherstellung Sie befindet sich gegenwärtig auf Schloss Sommerau bei Spital am Semmering beim Grafen G. Brunswick. (Auf Leinwand. Breite 0,85, Höhe 0,61.)

Sehr beachtenswert ist neben dem Van Herp noch ein signirtes Stillleben des *Peeter Boel,* das sehr packend wirkt durch die Kraft des Vortrages und der Farbe. Vorne liegen allerlei Früchte, tote Vögel und eine gebuckelte, reich geformte Goldschale. Rechts ganz vorne ist ein Stück eines Säulenknaufes sichtbar. Im Mittelgrunde auf einem Koffer links eine Katze. (Leinwand, Breite 1,14, Höhe 0,79.) Die Tiere erinnern lebhaft an die feinere härtere Weise des Jan Fyt, der ja nur um wenige Jahre älter war, als Peter Boel. Die Signatur des neu auftauchenden Bildes lautet: „P. BOEL" und ist in dunklen ziemlich schwunghaft sorglos hingesetzten Zügen ausgeführt. Boel der Malerradierer ist ein geradewegs seltener Meister. Nur von Boel'schen Handzeichnungen ist eine große Anzahl erhalten. Annähernd ebenso rar ist auch *Alexander Coosemans,* von dem eines der neu hervorgeholten Bilder herrührt. Selbstredend ist's ein Stillleben mit Obst und Gemüse, um das es sich hier handelt, ein Bild von gewählter Lichtführung mit hellem Vordergrunde und dunkleren Fernen. (Lwd. Breite 1,15, Höhe 0,80.) Die Signatur „A. Coosemans" in halb cursiver Lateinschrift steht rechts auf einem Steine.

Unter den Niederländern sind noch zwei, allerdings nicht allzu gehaltvolle, Werke des *Johann Thomas* zu nennen, die schon vom alten Inventar der Kremsier-Olmützer Galerie aus dem Jahre 1691 verzeichnet werden.[1]) Es sind Breitbilder akademischen Formats, deren eines einen kleinen Triumph des Bacchusknaben darstellt, wogegen das andere drei Knaben bei einem Lamm in einer Landschaft aufweist. Offenbar ist das Christkind und der Johannesknabe darunter. Rosige Leiber; etwas derbe Mache. Auf dem zweiten Bilde die helle Signatur: „Joannes Thomas fecit 1672".

Auch *deutsche* Bilder sind zu den älteren Mitteilungen nachzutragen: so acht kleine Tafeln spätmittelalterlichen Stils und vermutlich von fränkischer Herkunft. Sie stammen zweifellos von einem großen Altarwerk.

Zwei Bilder vom älteren *Cranach* dürfen nicht übergangen werden, obwohl sie kaum völlig eigenhändig sein werden. Viele Einzelheiten sind fein und des Meisters würdig. Beide Tafeln (wie es scheint aus Buchenholz) messen je 0,84 in der Höhe, 0,58 in der Breite und bringen in figurenreicher Komposition die Martyrien einerseits der Heiligen Katharina von Alexandrien, andererseits des Heiligen Johannes Baptista zur Anschauung. Auf dem Johannesbilde findet man links an einer Hellebarde die gelbe Schlange mit aufgerichteten Flügeln und darunter die Jahreszahl 1515. Links unten ein bischöfliches Wappen. Die Cranachforschung wird sich um die beiden Bilder zu bekümmern haben, deren eines im alten Inventar von 1691 vorkommt.

Zwei kleine männliche Bildnisse aus dem Jahre

K. N. F. VI, S. 15) sich dem Schweriner Bilde nähern, oder den sicheren Arbeiten, vermag ich nicht anzugeben. Ein G. v. Herp aus der Sammlung Cronenbourgh in Amsterdam war später bei G. Winkler in Leipzig. Redford's „Art Sales" verzeichnet einige Van Herps im Londoner Kunsthandel des vorigen Jahrhunderts. An das Bild der Galerie Aremberg (bei W. Burger Nr. 87) erinnere ich mich nicht mehr genügend bestimmt, um es in die Erörterung mit einbeziehen zu dürfen. Nach der schlechten Lithographie von Ch. Spruyt kann man ja nicht urteilen. Das Bild in der National-Gallery in London ist ebenso schlecht gehängt als katalogisirt, so dass es hier ebenfalls wegbleiben muss. Im Nationalmuseum zu Stockholm wird dem G. v. Herp ein Gemälde zugeschrieben (Nr. 461). Einige Werke des Van Herp, die hier nicht genannt, aber bei O. Granberg (collections privées de la Suède) erwähnt werden, habe ich bisher noch nicht kennen gelernt. — Das Bild aus dem Vorrat in Kremsier ist meines Wissens nur ein einzigesmal u. z. mit entstelltem Namen in der Litteratur erwähnt. In Hormayr's Archiv von 1825, S. 689 steht es als Bestandteil der Olmützer Galerie erwähnt und als Werk eines „E. v. Harp".

1) Vergl. Mitteilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale N. F. Bd. XIV, S. 186, Nr. 107, 2 Stücke.

1538 habe ich schon bei meinem Besuch in Kremsier vor etwa sechs Jahren gesehen, ohne einen bestimmten Namen dafür zu finden. Seither sind sie in den Vorrat gekommen und wieder hervorgeholt worden. Eines dieser Bilder ist allerdings nicht mehr zu retten und zu deuten, an dem zweiten besser erhaltenen aber gewahrt man eine so feine Hand, dass man an gute Arbeiten des *Bartel Bruyn* gemahnt wird, ohne dass dieser Name als bindend zu nennen wäre. Der Einfluss des jüngeren Holbein ist unverkennbar, soweit es sich an dem einen, wohlerhaltenen Bildchen (es stellt einen Herrn dar, der die hellbraunen Handschuhe vor sich hält) feststellen lässt. Etwa $^1/_3$ Lebensgröße. Hellblauer Hintergrund; Eichenholz. Oben halbrund.

Unter den späten Arbeiten von deutscher Hand fielen mir Gemälde von *Joh. Heinr. Schönfeld* auf. Eines davon, ein großes Breitbild mit der Schmiede des Vulkan, ist im alten Inventar von 1691 nachweisbar.

Wien, 15. September 1895.

Dr. TH. v. FRIMMEL.

BÜCHERSCHAU.

Anselm Feuerbach. Sein Leben und seine Kunst. Dargestellt von *Julius Allgeyer*. Mit einem in Kupfer gestochenen Selbstbildnis des Künstlers und 38 Text-Illustrationen in Autotypie. Bamberg, Buchners Verlag (R. Koch). 1894. XIV und 342 S. 8°.

* Der Verfasser dieses verdienstlichen Buches, ein intimer Freund Anselm Feuerbachs, hatte in dem „Vermächtnis“ des letzteren eine feste Grundlage für das litterarische Denkmal vor sich, das er dem Dahingeschiedenen errichtet. Aber er wusste das Bild, das er von ihm entwirft, durch manchen neuen Zug, besonders aus den reifen Jahren des Künstlers, zu beleben und bringt namentlich aus Feuerbachs Briefen und aus denen seiner edlen Stiefmutter viel dankenswertes Material bei, durch das die von Feuerbach selbst entworfene Charakterskizze vervollständigt und geklärt wird. Den Schluss bildet ein Aufsatz über Feuerbachs Stellung in der Kunstgeschichte und ein als Anhang beigefügtes Verzeichnis der sämtlichen Gemälde, Skizzen, Entwürfe und Studien des Meisters. Die nicht eben reiche Litteratur der deutschen Künstlerbiographien hat damit einen dankenswerten Zuwachs erhalten.

* In der *Sammlung Harrach in Wien* wird der reiche Besitz an Kupferstichen gegenwärtig einer Neuanordnung unterzogen, mit welcher der Scriptor der k. k. Akademie, Dr. *J. Dernjac*, betraut ist. Eine Frucht dieser Arbeit ist eine Abhandlung über die „*Englischen Karikaturisten des 18. Jahrhunderts*“, in welcher Dernjac eine wenig bekannte Gruppe von Zeichnern und Stechern, besonders Farbenstechern und Radirern, auch Arbeitern in Aquatinta-Manier, in künstlerischer wie in geschichtlicher und kulturhistorischer Hinsicht eingehend würdigt. Bei der Seltenheit solcher Untersuchungen in der deutschen Kunstlitteratur verdient die Darstellung des Wiener Kunstgelehrten umsomehr Beachtung.

* *Neue Auflagen.* Der „Katechismus der Kunstgeschichte“ von *Bruno Bucher* (Leipzig, Weber) ist soeben in vierter, verbesserter und mit 276 Illustrationen ausgestatteter Auflage erschienen. — Die sechste durchgearbeitete Auflage liegt von *L. H. Fischers* „Technik der Aquarell-Malerei“ (Wien, Gerold) vor.

* Schulrat *Josef Langl* in Wien, unser geschätzter Mitarbeiter, hat über die *Habsburg*, den Stammsitz des Kaisergeschlechts, eine kleine sorgfältig gearbeitete Monographie herausgegeben, die das gesamte topographische und geschichtliche Material über die Burg und die denkwürdigen Stätten in ihrer Umgebung zusammenfasst und durch hübsche kleine Pläne und Illustrationen erläutert. Das Schriftchen ziert den Jahresbericht der k. k. Staats-Oberrealschule der Wiener Leopoldstadt für 1895 und wird namentlich in Schulkreisen dankbar aufgenommen werden.

KUNSTLITTERATUR UND KUNSTBLÄTTER.

* Als ein *Meisterstück des Farbenlichtdrucks* dürfen die vier zu einem Cyklus vereinigten kleinen Bildchen bezeichnet werden, welche die Kunstanstalt von *J. Löwy* in Wien soeben nach farbigen Vorlagen von *Leopold Burger* herausgegeben hat. Das viergliedrige Bild führt den Namen „Die vier Jahreszeiten“ und schildert uns mit all der Wahrheit und zugleich mit dem gewählten Geschmack, die den trefflichen jungen Künstler charakterisiren, das tausendfältig erlebte und nachempfundene Drama von des Lebens Lust und Leid. Wir sehen den blonden, verliebten Bauernburschen mit seinem Schatz unter Blütenbäumen dahinwandeln, belauschen sie beim Kosen im grünen Hag, nehmen dann Teil an dem traurigen Abschied des Rekruten, und finden schließlich die arme Verlassene wieder, mit ihrem Kindchen, mitten im Schnee in eisiger Winternacht, vom Himmel Rettung in ihrer Not erflehend. Das Ganze ist voll echter Empfindung, schlicht und natürlich, die technische Durchführung — wie gesagt — musterhaft.

PERSONALNACHRICHTEN.

* *William Unger*, der bisher eine Professur an der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums für Kunst und Industrie bekleidete, wurde an Stelle des in den Ruhestand getretenen J. Sonnenleiter zum Professor der Kupferstecherkunst an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien ernannt.

*** *Zu etatsmäßigen Professoren an der Kunstakademie in Karlsruhe* sind die Maler Graf *Leopold von Kalkreuth*, der eine Zeitlang Lehrer an der Kunstschule in Weimar gewesen ist, und *Viktor Weishaupt* in München ernannt worden. Letzterer tritt an die Stelle des Tiermalers *Heinrich Zügel*, der an die Münchener Kunstakademie berufen worden ist.

⊙ *Adolf Menzel* wird zu seinem 80. Geburtstage (8. Dezember 1895) zum Ehrenbürger der Stadt Berlin ernannt werden.

PREISVERTEILUNGEN.

Venedig. Endlich hat die lange erwartete Preisverteilung stattgefunden. Die Preisrichter, unter welchen Künstler nicht vertreten waren, waren folgende: die Herren W. M. Rosetti als Vorsitzender (England), Prof. Jul. Lange für Dänemark, Prof. R. Muther (Deutschland), Prof. R. De la Sizeranne (Frankreich), Prof. A. Venturi (Italien). Die Preise wurden nachstehenden Künstlern zuerkannt: 1. Internationaler Preis 10 000 Lire von Venedig: *F. G. Michetti* für das Bild „die Tochter Jairi's“. 2. Regierungspreis 5000 Lire *G. Segantini*: „Rückkehr ins Vaterland“. 3. Internationaler Preis 5000 Lire Provinz Venedig: *Max Liebermann*: Porträt des Gerhart Hauptmann. 4. Internationaler Preis der hiesigen Sparkasse 5000 Lire: *Paulsen*, „Die warten-

den Modelle". 5. Nationalpreis der vereinigten Gemeinden Veneziens 5000 Lire: *Trentacoste*, „Die Verlassene", Marmorstatue. 6. Venezianischer Preis des Fürsten Giovanelli 5000 Lire: *Silvio Rota*, „Narrenspital". 7. Internationaler Preis der Stadt Murano von 2500 Lire: *James Whistler*, „Weißgekleidete Mädchen am Spiegel". 8. Venezianischer Preis der vereinigten Lehrkräfte Venedigs von 2500 Lire: *Fragiacomo*, „Landschaft". 9. Nationalpreis der Venezianischen Provinz 1600 Lire: *G. Boldini*, Porträt eines jungen Mädchens. 10. Preis von 400 Lire von Herrn Rosetti ausgesetzt für einen ganz jungen talentvollen Venezianischen Maler: *V. Cargnel*, „Betende". M. Liebermann hat, die Summe ablehnend, die Auszeichnung dankend angenommen mit der Bitte, die Summe unter darbende hiesige Künstler zu verteilen. Boldini in Paris hat ganz abgelehnt, ohne Gründe anzugeben. Das Experiment einer Volksabstimmung hatte die Prämiirung *G. Grosso's* zur Folge mit 1000 Lire für sein vielbesprochenes Gemälde: „L'ultimo Convegno". — (Anticlericale Kundgebung). Nach hiesigem Urteile ist die Preisverteilung im ganzen gerecht gefunden worden, nur fand man, dass recht gut ein Franzose an Paulsens Stelle hätte treten können. *A. W.*

WETTBEWERBUNGEN.

Hannover. Das Preisgericht für den Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für einen bildnerischen Schmuck des Holzmarktes hat einstimmig folgenden Arbeiten Preise zuerkannt: je einen ersten Preis im Betrage von 400 M. dem Entwurfe „Am Brunnen", Verfasser: Bildhauer Professor Echtermeier und Architekt Professor Pfeifer in Braunschweig, und dem Entwurfe mit dem Kennzeichen eines Schildes mit Rose, Verfasser: Bildhauer Gundelach und Architekt Lüer in Hannover; einen II. Preis im Betrage von 200 M. dem Entwurf „con amore", Verfasser: Architekt Lüer in Hannover.

DENKMALER.

=tt. *Würzburg.* Am 29. September wurde hier das aus einer vom Bildhauer *Loster* modellirten und bei Lenz in Nürnberg in Erz gegossenen Büste bestehende Denkmal des Komponisten *Val. Ed. Becker* mit entsprechender Feierlichkeit enthüllt. Die Büste ruht auf weißem Granit-Postamente, welches an der Stirnseite eine Lyra und auf der Rückseite die Aufschrift: „Gewidmet von deutschen Sängern 1895" trägt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Wien. — In einer leider unsäglich schwach besuchten *Sommerausstellung* brachte *die Wiener Künstlergenossenschaft* eine Auslese von Werken ihres ehemaligen Mitgliedes, des seinerzeit hochgeschätzten Landschafters und Professors an der Akademie *Thomas Ender* (geb. 3. November 1793, gest. 28. September 1875 in Wien). Wir sahen bei dieser Gelegenheit fast 600 sorgfältig gearbeitete Aquarelle, meist Veduten aus allen Teilen der Alpen und Italiens, aus dem westlichen Asien und aus Brasilien. Die Auswahl stellt aber nur einen Bruchteil des Lebenswerkes des Verewigten dar, dessen energisches Ringen aus bescheidenen und drangvollen Anfängen heraus zu großem Segen für die Wiener Schule wurde. Wie so mancher andere Wiener — wir denken an Böhm, Amerling und Leopold Müller — hat auch Ender in London warme Anerkennung schon bei Lebzeiten gefunden. Die von Dr. Bodenstein gearbeitete biographische Skizze am Kopfe des Katalogs bietet einen Einblick in des Künstlers Schaffen. Naive Auffassung, Wahrheitsliebe und intime Naturbeobachtung, wodurch die meisten der ausgestellten Arbeiten sich auszeichnen, machen sie auch dem Modernen wert, und deutlich lassen sie die Fäden erkennen, die zu unserer Zeit herüberleiten. Zwar sind die Aufnahmen weit vom Schwunge der Aquarelle eines Rudolf Alt entfernt, des ganz Modernen; aber sie bilden jedenfalls ein Stück des Fundamentes, auf dem sich die Wiener Landschafterschule aufbaut. Besonders reizvolle Veduten hat der Künstler für den hochsinnigen Erzherzog Johann angefertigt, die sich heute im Besitze des Grafen Franz von Meran in Graz befinden, der 370 Blätter zur Ausstellung beitrug; Erzherzog Karl Ludwig, der regierende Fürst Johann Liechtenstein, die k. k. Akademie der bildenden Künste, die Herren Holluber, Dr. Theodor Schlosser und die Enkel des Künstlers Oscar und Arthur Ender stellten den Rest bei. — Neben diesem hochinteressanten malerischen Rückblick gewährte uns dieselbe Ausstellung noch ein annähernd vollständiges Bild von dem Schaffen des Wiener Bildhauers *Anton Paul Wagner*, des Schöpfers des reizenden „Gänsemädchens" an der Rahlstiege. Wagner, trotz seines deutschen Namens Tscheche von Geburt (geb. 3. Juli 1834 in Königinhof, gest. 26. Jänner 1895 in Wien), hat sich, wie Carstens, vom Kaufmannsstande der Kunst zugewendet und wie sein großer Kunstgenosse trotz vieler Erfolge doch ein sorgenschweres Leben zu führen gehabt. Seine Thätigkeit als dekorativer Bildner erstreckte sich hauptsächlich auf Prag (tchechisches Landestheater) und Wien (Parlamentsgebäude), wovon uns die Ausstellung durch eine große Reihe von Skizzen und Konkurrenzentwürfen in Wachs, Thon und Gips, sowie durch Abgüsse ausgeführter Arbeiten unterrichtete. Neben dem „Gänsemädchen" ist der „Michelangelo", der vor dem Künstlerhause aufgestellt ist, das im besten Sinne populärste Werk des Meisters. Seine letzte bedeutende Arbeit ist der in Bronze ausgeführte, nach dem Stifter so benannte Engelbrunnen auf der Wieden in Wien; er zählt zu den sympatischesten Schöpfungen der jüngeren Wiener Schule. Auch über Wagners Leben berichtet uns Dr. Bodenstein in gedrängter Kürze und es sollte bei derartigen Gesamtausstellungen nie von dieser Übung, uns mit der Person des betreffenden Künstlers möglichst vertraut zu machen, Umgang genommen werden.

RUD. BÖCK.

Goethe-Ausstellung. — Das freie deutsche Hochstift eröffnete Ende Juli in Goethe's Geburtshause in Frankfurt a. M. die dritte Goethe-Ausstellung, die neben Handschriften und Druckwerken durch eine große Anzahl von auf Goethe und sein Leben bezüglichen *Werken der bildenden Künste* ausgezeichnet ist. Die Familie des Dichters lernen wir in einer Reihe Porträts in Gemälden, Zeichnungen, Bildwerken, Schattenrissen und Stichen kennen; wir finden auch einen Plan zu dem von Goethe's Vater vorgenommenen Umbau des Hauses; besonderes Interesse darf aber ein mit großer Feinheit ausgeführtes *Ölporträt des Dichters* beanspruchen, das aus der Lavater'schen Bildnissammlung im Besitze der k. und k. Fideikommissbibliothek in Wien stammt und, wie erst dieser Tage festgestellt wurde, von *J. D. Bager* 1773 in Frankfurt gemalt wurde. Dieses *Profilbild*, das auch in den Tafeln der illustrirten Katalog-Ausgabe reproduzirt ist, zeigt uns den Dichter des „Werther", den Liebhaber der Friederike Brion von Sesenheim; gewisse nervöse, fast möchte man sagen leidende Züge und die äußerst zarten Farben des Antlitzes gemahnen uns besonders an die Zeit der Entstehung Werthers und an den Verkehr Goethe's mit dem religiös-mystisch angelegten Fräulein von Klettenberg, deren Selbstporträt in Nonnentracht mit zu den interessantesten Porträts aus Goethe's Bekanntenkreise zählt. Eine Anzahl von Goethe'-

schen Jugendzeichnungen, vom gewissenhaften alten Rat nachgebessert, sind für den Schätzer von Goethe's späteren Radirungen als erste Stufen in der Entwicklung seiner Praxis in der graphischen Kunst sehr wertvoll. Auch eine Reihe von Gemälden ist ausgestellt, die der kunstsinnige Königslieutenant Graf Thoranc von Frankfurter Künstlern anfertigen ließ. Nicht ohne Interesse — es ist ein rein antiquarisches — sind die aus dem Jahre 1820 stammenden Entwürfe für ein Goethedenkmal auf der Maininsel, eine Art Mausoleum, Entwürfe für Goethestatuen etc.

—:—

⊙ *Die Sammlung der italienischen Bronzen im Berliner Museum* hat in diesem und im vorigen Jahre einen so reichen Zuwachs erhalten, dass sie aus dem vor einigen Jahren neu errichteten Renaissancesaal entfernt und nach einem anderen Raume des Museums überführt werden musste. Es war um so notwendiger, als die Sammlung der italienischen Renaissanceskulpturen wiederum durch mehrere Bildwerke aus farbigem Thon u. dgl. m. bereichert worden ist. Leider bietet der den Bronzen bewilligte Raum im neuen Museum nur ein ungenügendes Licht; auch ist er so eng, dass die Bronzen nicht zur vollen Geltung gelangen können. Jeder Versuch der Abteilungsdirektoren, mit den alten Räumen auszukommen und sich darin wenigstens provisorisch einzurichten, führt immer zu einem unbefriedigenden Resultat, und der seit fünfzehn Jahren geplante Neubau für die königlichen Museen scheint jetzt mehr als je zuvor der Verwirklichung fern zu sein. — Für die Gemäldegalerie ist jüngst ein interessantes Frauenbildnis des *Piero della Francesca* angekauft worden, das ein Seitenstück zu einem ähnlichen Bildnis im Museum Poldo-Pezzoli in Mailand zu sein scheint.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

—:— In der Pfarrkirche von *Lörzweiler* bei Mainz ist ein kostbares *Altarbild* entdeckt worden. Man ist an der Wiederherstellung eines aus dem 17. Jahrhunderte stammenden Altares, der früher im Mainzer Dome seinen Platz hatte, beschäftigt und dabei wurde auch das dazu gehörige Altarbild untersucht. Da es durch Firniss und Schmutz ziemlich unkenntlich war, beschloß man es durch einen tüchtigen Künstler wieder herstellen zu lassen. Die Arbeit hatte ein vorzügliches Ergebnis: der Schöpfer des schönen Werkes ist kein geringerer als *Jean Baptist de Ruel*, in Deutschland *von Rüll* genannt, der 1685 in Würzburg starb. Das farbenprächtige Bild stellt, wie das „Mainzer Journal" mitteilt, Mariens Himmelfahrt dar. Besonderen Reiz verleiht dem Bilde die bunte Schar von Engeln und Engelsköpfchen, dreißig an der Zahl, die die Madonna umschweben. Feinheit und Zartheit des Ausdruckes, gepaart mit Kraft des Kolorits, zeichnen das Bild aus. Der Künstler hat es mit seinem Namen und der Jahreszahl 1664 signirt.

Delphi. — Das französische Unterrichtsministeriums hat für die diesjährigen Ausgrabungen 150 000 Franks ausgeworfen. Die Ausgrabungen nehmen etwa zwei Hektaren ein und bis jetzt sind über 70000 Kubikmeter bewegt worden. Das aufgedeckte Schatzhaus der Athener, das Pausanias nur beiläufig erwähnt, und das der Siphnier haben große, überraschende Resultate geliefert. Der Boden gab dort größtenteils beschädigte, teilweise aber auch tadellos erhaltene Marmorreliefs — dreißig an der Zahl — heraus, die das zum Danke für den Sieg von Marathon errichtete Gebäude auf allen vier Seiten schmückten. Im altertümlichen Stile erscheinen Zeus, Hera, Athene, Dionysos, Apollo und Herakles als Besieger der Giganten, dann je sechs Darstellungen von Thaten des Herakles und Theseus, Amazonenkämpfe, die Geryonie, zwei galoppirende Amazonen, die als Akroterien die Giebel krönten. Diese Arbeiten stammen aus der großen Übergangsepoche zwischen 480 und 470: der Archaismus verschwindet, eine neue Auffassung meldet sich. — Von dem ursprünglich gegen 28 Meter messenden Friese sind über zwanzig gerettet; er stellt die Apotheose des Herakles, das Wettfahren des Pelops und Önomaos, den Kampf um Sarpedons Leiche und die Gigantomachie dar. An der Arbeit scheinen Künstler der älteren und neuen Richtung gearbeitet zu haben; Polychromie hebt die Darstellung: die an Haaren, Augen, Lippen, Waffen und Gewandteilen bemalten Figuren heben sich im Marmorton hell vom blaugefärbten Grunde ab. *R. Bk.*

KUNSTHISTORISCHES.

* Von dem emsig thätigen Dr. *Th. v. Frimmel in Wien* liegen mehrere Specialarbeiten zur Bilderkunde vor: zunächst zwei Lieferungen der neuen Folge seiner „Kleinen Galeriestudien" und dann ein neues Verzeichnis der Gemäldesammlung zu Pommersfelden. Von den Galeriestudien ist die erste der Gemäldesammlung in *Hermannstadt* (Siebenbürgen) gewidmet, auf deren Bedeutung Frimmel unlängst in der „Kunstchronik" hinwies; die zweite Studie gilt den Niederländern der *kais. Galerie in Wien;* diese wurden bekanntlich in letzter Zeit umgehängt und es wäre sehr zu wünschen, dass bei dieser Neuordnung die vielfach sehr einschneidenden Ergebnisse Frimmel's Berücksichtigung gefunden hätten. Der neue Katalog der Galerie zu *Pommersfelden,* mit allen von der neueren Wissenschaft geforderten Nachweisen ausgestattet, giebt endlich wieder einmal einen sicheren Anhaltspunkt für den gegenwärtigen Zustand der dortigen gräfl. Schoenbornschen Galerie und enthält auch über zahlreiche Bilder in anderen Sammlungen schätzenswerte Daten.

VERMISCHTES.

Ratzeburg. — Wie die „Allg. Ztg." meldet, wird auf Anordnung des Großherzogs von Mecklenburg-Strelitz die Restaurirung der interessanten Kreuzgänge im *Ratzeburger Dome* vorgenommen werden, sobald die Brandschäden von 1893 beseitigt sind. Die Wände erhalten den ursprünglichen Farbenanstrich, die Fenster sollen teils in gotischen, teils in romanischen Stilformen ausgeführt werden. Die Fenster an der Südseite des Querschiffes werden in Glasmalerei die Porträts des jetzigen Großherzogs und der Großherzogin von Mecklenburg-Strelitz und das Bildnis des Gründers des Domes, des Herzogs Heinrich des Löwen, enthalten. In den Seitenschiffen sind die Malereien bereits fertig. Der durch den Brand von 1893 arg mitgenommene wertvolle Kronleuchter soll auf Kosten des Ministers von Bülow-Rodenwalde restaurirt werden. Der bei dem Dome gelegene alte Friedhof soll in einen freien Platz verwandelt und wird wahrscheinlich mit der Nachbildung des Braunschweiger Löwenmonumentes geschmückt werden. Dieser von der Großherzogin geschenkte Abguss des Löwen in Braunschweig stand früher in der Vorhalle des Domes. In etwa anderthalb Jahren werden die Restaurirungsarbeiten beendet sein.

—:—

Dr. *Th. v. Frimmel* wird im Laufe des Oktobers seinen *Curs über Gemäldekunde* von neuem beginnen (Dienstag von 6—½8). Anmeldungen erreichen den Dozenten im *Seewalchen* am Attersee in Oberösterreich.

⊙ *Zur Erinnerung an den 80. Geburtstag Andreas Achenbachs* hat der Magistrat seiner Vaterstadt Kassel be-

schlossen, an seinem Geburtshause eine Gedenktafel anbringen zu lassen.

Andreas Achenbach's 80. Geburtstag am 29. Sept. 1895. Jetzt, da ich diese Zeilen schreibe, ist es mir, als schriebe ich den Nekrolog eines großen Toten — das Wort „de mortuis nil nisi bene" kommt mir unwillkürlich auf die Zunge — und dennoch steht A. Achenbach gerade heute im Zenith seines Ruhmes, er ist populär geworden. Aber das ist sonst kein günstiges Zeichen, und um die große Bedeutung Achenbach's zu würdigen, müssen wir uns zurückversetzen in die Zeit, da er nicht populär, da er der Bahnbrecher war, vor dessen Bildern das große Publikum die Hände über dem Kopf zusammenschlug und sich entrüstet von ihm wandte, wie heute etwa vor den ketzerischsten Secessionisten. Und wenn wir uns fragen, wie kommt es, dass die Werke dieses bedeutenden Malers auf uns modern Empfindende nicht mehr die große Wirkung ausüben, so liegt der Grund darin, dass bei Achenbach das rein *empfindende* Element — das der moderne Subjektivismus ruhlos sucht — zu kurz bemessen war, und der Erstaunlichkeit seiner klug berechneten technischen Fertigkeit immer nachstand. Wenn man ihn z. B. mit den großen Meistern von Fontainebleau vergleicht, so tritt dieser Mangel evident hervor; man erkennt unschwierig, doch um so sicherer darin, dass Achenbach dramatisch bewegte Scenen — die er stets überzeugend zu gestalten verstand — besser gelangen als ruhevolle Stimmungsmalereien; denn zu letzteren, die auf die Empfindung allein angewiesen sind, fehlte ihm der einheitliche Schwerpunkt, von dem die vegetative Ruhe ausstrahlt. — Doch lassen wir für heute das Aufdecken der Mängel und gedenken der großen Verdienste und seines großen Könnens, denn selbst an der Tagesware, die aus dem Atelier des rastlos arbeitenden 80jährigen Meisters fließt, erkennt man immer noch die Klaue des Löwen. — Die Bewohnerschaft Düsseldorfs feierte ihren Ehrenbürger gebührend. — Die Schadowstraße, in der er wohnt, war mit Flaggenmasten bepflanzt, die mit Guirlanden bekränzt und mit Lampionketten und bunten Wimpeln behängt waren. Bei Einbruch der Dunkelheit zog am Vorabend durch diese via triumphalis der kostümirte Fackelzug; nachher Festbowle im Malkasten, wo Maler Erdmann den Meister in begeisterten Worten pries. Die übrigen deutschen Kunstcentren hatten ihre Delegirten gesandt. Der Kaiser beehrte den Jubilar mit seinem Porträt nach Lenbach in Heliogravüre, das er mit seiner Unterschrift versehen hatte. SCURATOW.

=tt. *München.* Den beiden Ständekammern Bayerns wurde vom Königlichen Kultusministerum die Bewilligung von 24 200 Mk. zur Restauration des Sankt Marien-Domes in Augsburg, ferner von 32 700 Mk. zur Restauration des Sankt Petersdomes in Regensburg und von 27 450 Mk. zur Instandsetzung der Königlichen Burg in Nürnberg, welche Staatseigentum ist, im Budget der Jahre 1896 und 1897 vorgeschlagen.

Brüssel. — Das im Jahre 1848 enthüllte Reiterdenkmal Gottfried von Bouillons, ein Werk von Simonis, erhielt erst kürzlich den ihm seit langem vorenthaltenen Schmuck der Basreliefs, die Gottfried als Krieger und Gesetzgeber feiern. Im Jahre 1852 wurden beide Arbeiten — nachdem die Akademie vier Jahre zur Beschlussfassung über die Themen gebraucht hatte — bei De Groot in Brüssel bestellt, der ihre Lieferung trotz aller Urgenz verzögerte, bis der Kultusminister auf Rückzahlung des Vorschusses oder Lieferung des Reliefs klagte. De Groot lieferte die Arbeit, und jetzt ist die Brüsseler Presse damit beschäftigt, die übrigens sehr gelungenen Arbeiten in langen Aufsätzen zu feiern.

—:—

Die *Zerstörung von Ninive.* — In der Akademie der Wissenschaften zu Paris wurde kürzlich mitgeteilt, dass der Dominikaner Pater Scheil im *Museum zu Konstantinopel* auf einer Basaltstele eine wichtige Entdeckung gemacht habe. Auf der Stele befindet sich in sechs leider arg verstümmelten Kolumnen eine Inschrift aus der Zeit König Nabonids (6. Jahrhundert v. Chr.), worin neben anderen historischen Ereignissen auch die Zerstörung von Ninive erwähnt wird, für welche bisher noch kein inschriftliches Zeugnis vorlag. —:—

VOM KUNSTMARKT.

Versteigerung der Sammlung Lanfranconi. Die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) in Köln versteigert vom 21. bis 23. Oktober in Köln, Breitestraße 125—127, die nachgelassene Gemäldesammlung des Herrn *Grazioso Enea Lanfranconi.* Der verstorbene Besitzer war, wie schon der Name vermuten lässt von Geburt Italiener, gründete sich aber in Ungarn eine zweite Heimat und machte sich durch hydrotechnische Werke über die Wasserstrassen Mitteleuropa's, über die Wichtigkeit der Donauregulirung und andere hervorragende Publikationen vorteilhaft bekannt. Seine einzig dastehende Sammlung Hungarica und die kostbare Bibliothek wurden den Staatssammlungen in Budapest einverleibt. Von seinem Kunstsinn zeugt die bedeutende Gemäldesammlung alter und neuer Meister, die aus 221 Nummern bestehend, nun unter den Hammer kommen soll. Die Sammlung ist bei Lebzeiten des Besitzers von Kunstkennern oft besucht worden; unter den altern Meistern, die sie enthält, finden sich Namen ersten Ranges. Von den alten Meistern, deren Werke im Katalog abgebildet sind, heben wir hervor: *Paul Moreelse*, Bildnis, *Gonz. Cocques*, Gesellschaftsstück (wahrscheinlich nicht von G. Cocques, sondern von Janssens le Danseur); *Isaac Salomonsz van Ruisdael*, Landschaft; *Albert Cuyp* (Landschaft) und *P. Codde* (Staffage, vornehme Familie), *A. Palamedesz*, Lustige Gesellschaft; *F. Pourbus*, Bildnis; *D. Velazquez*, desgl.; *B. v. d. Helst*, Familienbild; *M. d'Hondekoeter*, Geflügelbild; *Jan Looten*, Waldlandschaft (fälschlich M. Hobbema bezeichnet); *Murillo*, der hl. Antonius (in schönem, altem Rahmen); *M. Pepyn*, Darstellung Jesu im Tempel; *Rembrandt*, Susanna und die beiden Alten; *J. M. Rottmayr*, das jüngste Gericht; *Rubens*, Dido; Schäferscene; Deckenbild (Phaëton); Miniaturporträt Alberts v. Österreich, Gouverneurs der Niederlande und, als Gegenstück, seiner Gattin Bildnis; *Cesare da Sesto*, Madonna mit Heiligen in altem, geschnitztem Rahmen; *Jan Siberechts*, Interieur; *D. Teniers d. J.*, die Jagd auf Schloss Perk; *Tizian*, heil. Familie; Porträt; Lavinia als Judith; *P. Veronese*, Anbetung der hl. drei Könige, und zwei Flügelbilder eines Altars. Von den modernen Meistern sind vor allem zu erwähnen: Drei Bilder von Pettenkofen, ferner Makart (die Walküre), Benczur, Mildthätige Burgfrau.

ZEITSCHRIFTEN.

Repertorium der Kunstwissenschaft. 1895. Heft 3.
Die Rochlitzer Steinmetzen. Von Dr. W. C. Pfau. — Neue archivalische Forschungen über venezianische Kunst. Von H. Thode. — Bemerkungen zu der hl. Dreieinigkeit, Gemälde in der Art des Hans Baldung in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel. Von G. v. Terey.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 459. 1. Sept. 1895.
Jean-Baptiste Tiepolo et Dominique Tiepolo. I. Von J. Buisson. — L'art décoratif dans le vieux Paris. XVIII. Von A. de Champeaux. — Note sur un tableau du Louvre naguère attribué à Gentile Bellini. Von C. Schefer. — L'armeria de Madrid. I. Von M. Maindron. — La décoration de Versailles au XVIII. siècle. II. Von P. de Nolhac. — Un vitrail de la cathédrale de Beauvais représentant la vie de Saint Martin de Tours. Von A. Pigeon. — A propos d'une gravure inédite de G.-F. Schmidt. Von M. Scheikewitsch. — L'exposition Cosway à Londres. — Les arts à la cour du duc de Berry. Von B. Prost.

Kunstauktion zu Berlin.

Die Versteigerung des Kunstnachlasses des

† **Dr. Hermann Krauspe,**

umfassend eine reiche Sammlung von Gemälden alter Meister und eine sehr bedeutende Antiquitäten-Sammlung,

findet vom **21. bis 30. Oktober d. J.**

in den Räumen des Verstorbenen, **Pariser Platz 6,** statt.

Kataloge gratis und franko, mit 25 Tafeln in Lichtdruck illustrirt, à M. 3. Besichtigungstage 19. und 20. Oktober, von 10—2 Uhr.

J. Weissweiler, Kunstauktionator aus Köln a. Rh. z. Zt. **Pariser Platz 6 pt.**



Akademische Kunstausstellung

Dresden, Brühl'sche Terrasse

Geöffnet bis 31. Oktober.

Wochentags von **9—5**, Sonntags **11—5** Uhr.



Secession 1895

MÜNCHEN, Prinzregentenstrasse.

[946]

Grosse

Internationale Kunst-Ausstellung

Juni bis Ende Oktober.

Eintritts-Preise:

Tageskarte für einmaligen Besuch . . . . Mk. **1.—**
Saisonkarte für die Dauer der Frühjahrs- und Internationalen Ausstellung „ **6.—**
Abonnementshefte: a) mit 20 Coupons, giltig für beide Ausstellungen . . . „ **15.—**
b) „ 10 „ „ „ „ „ . . . „ **8 —**

(Tageskarten werden auch im Kiosk am Maximiliansplatz abgegeben.)

Gegründet 1770. Kunsthandlung und Kunstantiquariat **Gegründet 1770.**

ARTARIA & Co.

WIEN I., KOHLMARKT No. 9.

☛ **Grosses Lager alter u. moderner Stiche, Radirungen etc.** ☚

Alte und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle.

☛ **Adressenangabe** behufs Zusendung jeweilig erscheinender Auktions-Kataloge und **Angabe spezieller Wünsche** oder Sammelgebiete erbeten. Diesbezügliche Anfragen finden eingehende Erledigung.

Galerie Lanfranconi.

Die hervorragende, rühmlichst bekannte

Gemälde-Sammlung

des verstorbenen Herrn

Enea Lanfranconi, Pressburg,

Mitglied des großen techn. Rates im K. ungarischen Ackerbau-Ministerium, Ritter hoher Orden pp.,

gelangt

Montag den 21. bis Mittwoch den 23. Oktober 1895

durch den Unterzeichneten in **Köln a. Rh.** zur

Versteigerung.

Besichtigung: Freitag den 8. bis Sonntag den 10. Oktob. 1895: Breitestraße 125—127 zu Köln. Der mit 30 Lichtdrucktafeln versehene Katalog 221 Nrn. (M. 10) und nicht illustrirte Kataloge (gratis) sind zu beziehen durch [986]

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln a. Rh.



Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

HOLBEIN UND SEINE ZEIT.

Von **Alfred Woltmann.**

Zweite umgearbeitete Auflage.

Mit vielen Illustrationen.

geb. 15 Mark 50 Pf.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW., Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 2. 17. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE HEERUPSTIFTUNG DER HAMBURGER KUNSTHALLE.

VON *WILHELM SCHÖLERMANN.*

Kunstsammler giebt es vornehmlich zweierlei Art: solche, welche die Kunst um ihrer selbst willen lieben und solche, welche ihr Geld auf die „nobelste Art“ anlegen, den Mäcen spielen und eine durch Kultur verfeinerte Selbstliebe, eine „Eitelkeit in zweiter Instanz“ befriedigen möchten. Zu der in der Minorität befindlichen Anzahl Derer, welche lediglich die Befriedigung eines edlen Herzensbedürfnisses in der Kunst gesucht und gefunden haben, gehörte der anfangs dieses Jahres in Hamburg verstorbene Konsul *Carl Heerup.*

Empfänglich für neue Ideen und Ausdrucksformen und ohne Vorurteile, suchte dieser Hamburger Kaufherr das zu erwerben, was ihm wirklich zusagte und in seinem Innern einen Widerhall zu erwecken vermochte. Ausgestattet mit einem warmherzigen Empfinden und, trotz seiner hohen Jahre, mit einem jugendfrischen Blick für alles Bedeutende und Schöne, war er ein echter Repräsentant jener wahren Aristokraten, jener innerlich vornehmen Naturen, welche den durch eigene Thatkraft erworbenen Reichtum in den Dienst der Veredelung des Daseins zu stellen, zur Aufgabe ihrer späteren Lebensjahre gemacht haben.

Kopenhagener von Geburt, trug er in seinem Wesen jene feine, aber tief wurzelnde Schwermut, welche unter den Skandinaviern vorzugsweise dem Dänen häufig eigen ist, die seinem liebenswürdigen Erzählertalent — mit dem nie ganz abgestoßenen fremdländischen, weichen Accent — einen ungemein sympatischen Charakter verlieh.

Wenige Jahre vor seinem Hinscheiden ist mir noch wiederholt der Genuss zu teil geworden, seiner Unterhaltung lauschen zu dürfen. Wir saßen zusammen in seiner kleinen Galerie und er kannte keine Ermüdung, wenn es galt, über seine Lieblinge zu plaudern. Fast über jeden seiner auserwählten Schätze wusste er eine hübsche Historie zum Besten zu geben.

Die Jugendbekanntschaft mit seinem Landsmann, späteren Protégé *Anton Melbye* mochte auf die latenten künstlerischen Neigungen Heerups nicht ohne Anregung und bestimmenden Einfluss geblieben sein. Jedenfalls baute sich seine Sammlung auf einer größeren Reihe von Bildern dieses genialen Hochseemalers auf, von denen er später freilich nur die vier besten Werke behalten hat. Die übrigen fanden unter den für gute realistische Seemalerei immer empfänglichen Hamburger Handelsherren bereitwillige Abnehmer, denn der schon 1875 — wenn ich mich recht entsinne — verstorbene Künstler gilt dort noch heute für den Matador aller Derer, welche Schiffe und Meer, die hohe See insbesondere, zur Darstellung gebracht haben. Was die Herren Kaufleute, Rheder und Kapitäne in unseren Hafenstädten an diesem Maler verstehen und schätzen können, ist die Auffassung und Behandlung der Motive, die man mit der Bezeichnung „seemännisch“ vielleicht am zutreffendsten charakterisiren kann.

Man muss eigentlich selber „an de waterkant“ geboren sein, selber eine kleine Beimischung von Seemannsblut in den Adern haben, um den frischen Salzgeruch zu wittern und die großerhabene Auffassung, die weitgeöffnete Perspektive der See zu fühlen, die aus Melbye's realistischer — für die Begriffe seiner Zeit wenigstens außerordentlich realistischer — und kräftiger Malerei spricht.

Wenn wir heute einen verschiedenen Gesichtspunkt gelten lassen, andere Technik und andere Ziele bei den Seemalern finden, so thut das dem bleibenden künst-

lerischen Wert des Kopenhageners keinen Abbruch. Dass er im Vergleich mit einigen unserer heutigen Impressionisten noch „glatt“ malte, ist ein rein äußerlicher Gesichtspunkt, der bei einer künstlerischen Abwägung erst in letzter Linie in Betracht kommen darf. Aus der Not eine Tugend machend, haben manche sich, durch mehr oder weniger überflüssige Übertreibungen im Farbenauftrag daran gewöhnt, einer Malweise nicht den vollen Anspruch auf Kunstwert einzuräumen, welche keine zehn Pfund Farbe mehr verschwendet, als zur Darstellung des Gegenstandes und zur Erzielung der bestimmten Wirkung erforderlich sein dürften. Vor dem Einfluss dieser vorübergehenden Strömung muss man sich bei der Beurteilung eines älteren Künstlers wohl hüten, wenn man nicht der Ungerechtigkeit verfallen will. Für seine Zeit malte Melbye keineswegs glatt, eher derb, kaufte sich nur die teuersten Farben und sparte nicht damit. In meiner Photographiensammlung nach den Marinen, welche der Besitzer von den besten Werken des Malers aufbewahrte, ist eine Fülle von Kraft und Bewegung, um die ihn mancher unserer lebenden Marinemaler beneidet.

Wie ein Wellenberg — denn so benennt ja mit frommen Schauder das Landvolk die großen rollenden Oceanwogen — wie so eine Oceanwoge unter schiebendem Druck des Windes sich bildet, nach oben zu einem hüpfenden Schaumkämmchen sich zuspitzt, weiterrollt und zuletzt in mächtiger, schneeweißer Kaskade überklappt und zusammenbricht; wie ein Schiff unter allen Bedingungen — hart am Wind, vor dem Wind, durch den Wind etc. segelt, wie es stampft und springt bei einem „harten Südwester“, in schwerer Dünung haltlos schlenkert oder im sengenden Sonnenbrand mit schlaff hängender Leinwand, bei völliger Windstille, daliegt, ein müder Seevogel auf dem weiten, leise atmenden Ocean: das alles hat, wenigstens vor ihm, niemand wahrer und schöner empfunden, als Melbye. Da er selber als Schiffszimmermann die See befahren hatte, so besaß er eine Kenntnis der Takelage und einen Blick dafür, wie ein Fahrzeug auf dem Wasser liegt, und sein geübtes Seemannsauge zeichnete das mit nimmer fehlender Sicherheit.

In der „Morgenstimmung bei den Needles, vor Sonnenaufgang“ schlägt die kalte frische Morgenbrise den Rauch des im Hintergrunde vorbeifahrenden Raddampfers flach auf das Wasser nieder — eine äußerst intime Beobachtung. Im Vordergrunde gleitet die auf den Lootsen harrende große Brigg langsam dahin, mit dem Bug sanft in die Höhlung einer Welle sinkend. Nach nächtlicher Arbeit zum Hafen zurücksteuernd, ziehen die feingebauten schlanken englischen Fischerkutter unter dem auf Land zustehenden Wind, dicht an der Küste vorüber.

Als Pendant hing da die „Kleine Rhede von Kopenhagen“. Frisch, kühl und klar; kurze, gekräuselte Wellen; darüber blauer Himmel mit fliehenden Ätherwölkchen. Es ist dies hier nicht zu verwechseln mit dem berühmten großen Gemälde „Die Rhede von Kopenhagen“, welches der Künstler für einen andern Hamburger Mäcen gemalt hatte, Abraham Philipp Schult, nach dessen Ableben sie, wie ich mich entsinnen kann, meistbietend verkauft wurde.

Von *Gabriel Max* besaß Heerup drei Bilder, darunter ein Geschenk, der Kopf der „Santa Julia“, nach dem gleichnamigen Gemälde wiederholt. Der Besitzer hatte eine hübsche Geschichte bei diesem Bilde zu erzählen. Es war ihm durch seine überseeischen Handelsbeziehungen mit den Südseeinseln möglich gemacht, eine ganze Kollektion von Waffen, Geräten, Gefäßen, Schädeln u. dgl. der Insulaner dem Maler, der bekanntlich leidenschaftlicher Sammler und Forscher ist, zum Präsent zu machen. Geraume Zeit verging und da erschien eines Tages eine Überraschung: Max sandte ihm als Gegengabe das Bild der Santa Julia, an deren rührenden Zügen der alte Herr sich nicht satt sehen konnte und die er mit einem leichten Gazeschleier wieder schützend zuhing, wenn die Besichtigung vorüber war.

Eine der intensivsten und zugleich schlichtesten Auffassungen des „Ecce homo“, die ich jemals gesehen, hielt der Besitzer ebenfalls, mit feinem Gefühl für die Wirkung, hinter einem braunen Vorhang verborgen. Als er mich zum erstenmal vor dieses Werk hinführte, sprach er leise und andächtig und diese Stimmung ging auch auf mich über, als er die Vorhänge zurückzog. Die rein menschliche Größe und Ergebenheit des Leidenden habe ich, ohne eine Spur theatralischer Beimischung, kaum bei Dürer, und für mein Empfinden, weniger noch bei den Cinquecentisten, in so einfacher Anspruchslosigkeit gemalt gesehen. Das Bild ist Brustansicht, in natürlicher Größe und nicht mit der Darstellung des Christuskopfes (Schweißtuch der Veronika) zu verwechseln. Nachdem es lange im Besitz Heerups war, habe der Künstler ihm eingestanden, dass es meist unter inbrünstigen Gebeten entstanden sei und er einen zweiten solchen Ecce homo nicht mehr malen könnte.

Die leise Wehmut, welche als Grundstimmung durch die sämtlichen Werke von Gabriel Max zieht, sagte dem unbeschadet seiner festen Energie so warmherzigen und gütigen Besitzer gerade besonders zu. Es ist auch dies, was ihm zuerst, glaube ich, Liebermann so nahe brachte.

Liebermann kam eines Tages nach Hamburg mit einigen seiner besten Sachen, die der nach Verständnis mehr als nach klingendem Erfolg dürstende Künstler, der pekuniär völlig unabhängig war, bei Privatsammlern unterbringen wollte, wo er Sympatie zu finden hoffte. Ein mit Heerup befreundeter Geschäftsmann und Liebhaber der neuen Richtung machte ihn auf Liebermann aufmerksam und die Folge war, dass das kleine, jetzt als eine Perle der Hamburger Kunsthalle betrachtete

Stimmungsmotiv „Der Wagen in der Düne“ und die „Amsterdamer Waisenmädchen“ in den Besitz der Heerupsammlung übergingen.

Liebermann gehört schon heute zu denen, über die die neueste Entwicklungsphase hinaus gekommen zu sein glaubt. Es geht das jetzt recht schnell, aber diese Hast kleidet nicht gut. Eine Richtung löst die andere ab, ehe sie sich harmonisch auszuleben Zeit hat. Ein neuer — „ismus“ schlägt den andern tot und was gestern Evangelium war, ist heute vielleicht schon Ketzerei. Bei Liebermann sind zwei Gesichtspunkte nicht zu übersehen: erstens dass er, wenigstens für Deutschland, ein Anreger war und zweitens sein letztes Wort vielleicht noch nicht gesprochen hat. Größere und geschicktere Talente sind nach ihm aufgetreten, die wohl bestimmt waren, seine Wege auszubeuten und auch über ihn hinweg zu kommen. Auf den Schultern eines andern sich empor zu arbeiten und seine Pionierarbeit auszunutzen, ist in gewissen Grenzen erlaubt und gerechtfertigt. Man soll aber die Pfadfinder darüber nicht verleugnen und ihnen auch da noch Dankbarkeit zollen, wo man ihrer schon entraten zu können glaubt. Das mögen die „Jüngsten“ den „Jungen“ und die Jungen den „Alten“ niemals vergessen!

Heerup war auch einer der ersten Sammler, welche der tiefgründigen Eigenart des Hamburger Landschafters *Thomas Herbst* mit Verständnis entgegen kamen. Der kleine „Feldweg“, ein leuchtendes Stück Natur in verhältnismäßig noch bunten, heiteren Farben, aber dabei doch von einem zarten Hauch der Melancholie umspielt, entstammt aus seiner frühen Periode. Ein späteres größeres Stück zeigt ihn bereits in seinen tief satten, grau-grünen Akkorden, bei völlig freier breiter Vortragsweise. Seine landschaftlichen Momentstimmungen und Eindrücke sind meistens aus der nächsten Umgebung von Hamburg genommen. Ein Flussufer, eine grüne Weide bei bedeckter Luft, ein einsamer Kanal genügt ihm, um seine tieftraurige Poesie darüber auszugießen. Herbst ist durch und durch Lyriker, aber ohne weichliche Sentimentalität. Dafür ist er zu männlich ernst, fast düster. Er weckt Klänge und Erinnerungen an Schumann'sche Adagio's oder an die Sänge der schottischen Barden Ossians, unter dem dunklen Gewölk des nordischen Himmels.

Es ist bedauerlich und merkwürdig, dass dieser eigenartig tiefe Farbenpoet noch nicht in weitere Kreise gedrungen ist.

Von der Schule von Barbizon und den neueren Franzosen besitzt die Sammlung meines Erinnerns nur einen kleinen *Diaz*. Jedenfalls ist in dieser Hinsicht die Galerie Behrens für Hamburg das Mekka aller derer, welche die teuersten und exquisitesten Perlen dieser Art sehen wollen. Heerup suchte überhaupt keine speciellen Schulen, keine Vollständigkeit. Was ihm gefiel, nahm er. Eine silberbraune Birkenwaldstudie von *Munkacsy* und zwei Winterbilder von *Munthe* sind mir aufgefallen in dieser anspruchslosen kleinen Galerie, für die die Bezeichnung „wenig, aber fein“ voll am Platze ist.

Dem Hamburger Museumsdirektor kommt das Verdienst zu, diese Werke der Kunsthalle zugeführt und als vollständiges Ganzes erhalten zu haben. Sie wären sonst vermutlich, wie der Besitzer sich einmal wehmütig zu mir äußerte, unter den Hammer gekommen und durch die (lachenden) Erben des alten Junggesellen, der für die fehlenden Familienfreuden einen Ersatz in Kunst und Poesie gefunden hatte, in alle Winde zerstreut worden.

Über das Wirken und Streben Alfred Lichtwark's, des Hamburger Kunsthallendirektors, haben berufenere Federn — unter ihnen Richard Muther in der „Neuen Deutschen Rundschau“ — beredtes Zeugnis abgegeben, dem ich nur bescheidene Bewunderung hinzuzufügen vermag. Zu seinen „besten Thaten“ gehört auch die „Rettung“ der Heerupsammlung für die Hamburger Kunsthalle.

NACHTRÄGLICHES ZU DEN „BALDUNG-STUDIEN“.

In der „Kunstchronik“, N. F. V, 98 ff. war von einem Gemälde der *Baseler Kunstsammlung*, der „*Dreieinigkeit zwischen Madonna und Ägydius*“ (Nr. 31) die Rede, das der Katalog in seiner letzten, zur Zeit der Niederschrift des Artikels vorliegenden Auflage (1891) als „Schäufelein“ aufgeführt hatte. Der Stilcharakter des Bildes ergab jedoch zur Evidenz, dass es sich um ein zwar geschäftsmäßiges, aber eigenhändiges Produkt Baldung Griens handelt — eine Bestimmung, die durch die Person des Stifters, der in dem Freiburger Kirchenmeister Ägydius Has nachgewiesen werden konnte, eine erfreuliche Bestätigung erfuhr. Nachdem sich schon früher Thieme in seiner Schäufeleinmonographie für den Straßburger Maler ausgesprochen hatte, konnte auch die Neuauflage des Kataloges von 1894 nicht umhin, der vorgeschlagenen Umtaufe, wenn auch zunächst mit dem einschränkenden Zusatze „*Art* des H. Baldung Grien“, beizutreten.

Über dieses Gemälde ergreift nun neuerdings Térey im „Repertorium“ (XVIII, 199 ff.) das Wort zu einigen polemischen Bemerkungen, deren Breitspurigkeit im umgekehrten Verhältnisse steht zum Werte des Bildes wie zu ihrem eigenen positiven Inhalte. In dem Gemäldeverzeichnisse des Verfassers war jeder Zusammenhang der Tafel auch nur mit der Richtung Baldungs geleugnet und dieselbe der „Werkstatt Schäufeleins“ zugeschrieben worden. Die zwischen zwei gefälschten Monogrammen Schäufeleins noch sichtbaren Reste der echten Bezeichnung Baldungs fanden ebensowenig wie das vorhandene Stifterwappen Erwähnung — von irgend einer Stiluntersuchung, zu der gerade dieses, dem Künstler schon ein-

mal zugewiesene Gemälde herausgefordert hätte, vollends zu schweigen. Térey citirt nun zwar sein Verzeichnis als grundlegendes Quellenwerk gleich an der Spitze des Artikels, verschweigt aber sorgfältig alle diese Unterlassungssünden, um dem Autor der „Baldung-Studien" eine irrige Angabe über die Herkunft des Bildes vorzurücken, die durch niemanden anderen als ihn selbst in die Baldung-Litteratur eingeschwärzt worden ist. Über die eigentliche Hauptfrage, die nach dem Urheber des Gemäldes, beruhigt er sich bei der gegenwärtigen Ansicht des Konservators der Baseler Sammlung, „der jeder Kenner nur beipflichten könne". Auf die Kennerschaft Térey's, der seine ältere Überzeugung, wie er sie schnellfertig ausgesprochen hat, nunmehr sang- und klanglos fallen lässt, mag diese niedrige Selbsteinschätzung zutreffen. Kenner ersteren Schlages sind mit einem Gesinnungswechsel nicht so rasch zur Hand. Da ein neuerlicher Appell an das stilkritische Urteil Térey's doch erfolglos bliebe, so diene seinem Autoritätsbedürfnisse zur Nachricht, dass ein Kenner der Altdeutschen vom Range Ludwig Scheiblers die Baseler „Dreieinigkeit" schon 1886 dem Schreiber Dieses als echte Arbeit Baldungs bezeichnet hat. Eine seit kurzem im Handel befindliche Photographie (Gebr. Bossert in Basel) giebt übrigens jedermann Gelegenheit zur Nachprüfung dieser Bestimmung.

Die recht flüchtig ausgeführte Votivtafel wird erst von Interesse durch die Persönlichkeit des Stifters, des Freiburger Ratsherrn und Münsterpflegers Gilg Has, dessen Porträt auf dem Hochaltar und dessen Name auf dem von der Kirchenfabrik mit dem Maler abgeschlossenen Leibgedingsvertrage erscheint. Dieser Vertrag ist undatirt; in der „Kunstchronik" wurde er in das Jahr 1518 versetzt, in dem die Rente zum erstenmale zur Auszahlung gelangte. Térey macht nun aus Freiburger Ratsbüchern wahrscheinlich, dass der Kontrakt schon ein Jahr früher abgeschlossen worden sein dürfte — ein an sich geringfügiger, für das in Rede stehende Gemälde wie für die Person seines Bestellers völlig gleichgiltiger Nachweis, der durch das Pathos sittlicher Entrüstung mit der die — um *Ein* Jahr! — abweichende Datirung der „Baldung-Studien" verworfen wird, keineswegs an Bedeutung gewinnt. Nicht viel belangreicher ist eine zweite Berichtigung, die Térey unter dem nämlichen Pfauenradschlagen vorträgt. In einer Freiburger Chronik der Zeit, die der verstorbene K. Hartfelder, der bekannte Forscher auf dem Gebiete des deutschen Humanismus, auszüglich veröffentlicht hatte — also in einer ganz unverdächtigen Quellenpublikation, nicht in einer „abgeleiteten Quellenschrift", die eine contradictio in adjecto wäre — wird ein Metzgerzunftmeister Namens „Haas" erwähnt. In dem Chronikartikel wurde nun beiläufig die Frage aufgeworfen, ob dieser Haas mit unserem Hüttenpfleger identisch gewesen, ohne dass die Identifizirung, wie aus dem Wortlaut der Stelle deutlich hervorgeht, vollzogen worden wäre. Térey nimmt sie aber als ausgemacht an, nur, um mit der Entdeckung glänzen zu können, dass Hartfelder „Haas" für „Hans" verlesen und der wirkliche Gilg Has nicht der Metzger- sondern der Malerzunft angehört habe. Wie sehr er auch diese Ermittelung überschätzt, beweist er dadurch, dass er sie mit der Thatsache, dass der Maler Wolgemut und sein Namensvetter von der Goslarer Brauergilde verschiedene Personen gewesen, auf eine und dieselbe Stufe stellt.

Quis tulerit Gracchos de seditione quaerentes! Der Verfasser des Gemäldeverzeichnisses hätte, falls er schon einmal vom Berichtigungsdrange erfasst wurde, es wahrlich nicht nötig gehabt, sich mit derlei Kleinigkeiten abzugeben. So viele und so schlimme Böcke in diesem Verzeichnisse aufgestochen wurden, es gestattet noch immer eine ungleich ergiebigere Nachlese als die „Baldung-Studien". Erachtet er aber schon so unwesentliche Einzelheiten der „Studien" einer langatmigen Polemik wert, so wäre es Anstandspflicht, deren Autor auch dort zu citiren, wo er ihn nicht ohne wesentlichem Nutzen gelesen hat. In der „Kunstchronik", N. F. V, 224 war auf die zum *Snewelin-Altare* gehörige „*Verkündigung*" in der *Freiburger Domkustodie* verwiesen worden, deren Existenz Térey bei einer zweimaligen eingehenden Besprechung des Altares (Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. I, 248 ff. und im Gemäldeverzeichnisse) unbekannt geblieben war. Dieser Hinweis gab zur Auffindung des verschollenen plastischen Mittelstückes des Altares am nämlichen Orte Anlass. In einem besonderen „Repertorium"-Artikel nahm nun Térey die „Wiederauffindung" des ganzen — in Freiburg, nebenbei bemerkt, gar nicht vergessenen und noch in Marmons populärem „Münsterbüchlein" von 1878 (englische Ausgabe 1886) beschriebenen — Altarwerkes für sich in Anspruch, ohne des Weges, auf dem er zu seiner Vervollständigung gelangt war, zu gedenken. Da er neuerdings Neigung bekundet, stets auf die letzten „Quellen" zurückzugehen, so wird ihm die Erinnerung an den Anreger seines „Fundes" schon für eine allfällige dritte „Wiederentdeckung" des Snewelin-Altares, zu der bei Auftauchen der noch fehlenden Außenflügel Gelegenheit wäre, nicht unwillkommen sein.

STIASSNY.

BÜCHERSCHAU.

Die Fischer von Erlach. Mit Förderung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht herausgegeben von *Albert Ilg.* I. Leben und Werke *Joh. Bernhard Fischers von Erlach* des Vaters. Wien, C. Konegen. 1895. XIII u. 819 S. Mit einem Porträtstich des Künstlers von Fahrnbauer. 8°.

* Der vorliegende sehr starke Band bildet den ersten Teil eines lange vorbereiteten Werkes, welches den Biographien und den architektonischen Schöpfungen der beiden hochbedeutenden österreichischen Barockbaumeister gewidmet ist. Der Verf. selbst will jedoch seine Schrift nur als eine

„Vorarbeit“ für ein abschließendes Werk, „als gesammeltes Material“ zu einer wirklich biographischen Darstellung betrachtet wissen. Er fand seine Hauptaufgabe darin, „in dem Sumpf und Urwald der bisherigen kritiklosen Litteratur“ über den Gegenstand festen Boden für neue Wege zu gewinnen. Und er hat sich mit dem negativen Teile dieser seiner Arbeit viele, vielleicht allzu viele Mühe gemacht. Dann aber galt es, nun auch die Grundlagen durch Herbeischaffung urkundlichen Materials positiv und sicher zu gestalten. In dieser Hinsicht enthält das Ilg’sche Buch die umfangreichste Sammlerfrucht, die wir zur Geschichte der Spätrenaissance in Österreich bisher besitzen. Jedem, der sich überhaupt mit der Kunst des Barockzeitalters beschäftigt, wird sie dankenswerte Winke und Nachweise bieten. Und zwar nicht nur für die führenden Meister, sondern ganz besonders auch für das Heer der minder bedeutenden Architekten, Bildhauer, Dekorateure und Maler, welche jene umkreisen und bisweilen ihr Licht an Stelle der großen Gestirne leuchten lassen möchten. Der erste Teil, welcher dem älteren Fischer gewidmet ist, zerfällt in vier Abschnitte, deren jedem ausführliche Notizen mit Quellen- und Litteratur-Angaben angehängt sind. Der erste Abschnitt behandelt die Abstammung, die Jugend und die italienische Studienzeit Johann Bernhards, sowie seine ersten nach der Heimkehr ausgeführten Arbeiten. Wir wissen durch Ilg’s frühere Mitteilungen, dass Fischer (getauft am 20. Juli 1656) ein geborener Grazer war; über die Eltern des Meisters enthält das Buch viele neue Details, darunter auch manches Überflüssige. Den Namen der Familie schreibt der Autor Fischer (nicht Fischers) und weist den von Richter in Dresden ausgesprochenen Gedanken an niederländischen Ursprung derselben oder an einen näheren Zusammenhang mit den niederländischen Vischers zurück. Ebenso verhält sich Ilg ablehnend gegen die, wie uns scheint, sehr beachtenswerten Studien von Dernjac, wonach wir in der künstlerischen Entwicklung des älteren Fischer einen starken französischen Einschlag zu erkennen haben. Ilg’s lückenhafte Kenntnisse der französischen Kunstlitteratur des 17. bis 19. Jahrhunderts lassen ihn manches übersehen oder geringschätzen, was da zu beachten gewesen wäre. Die Entwicklung Englands und der Niederlande wird gleichfalls zu wenig, so gut wie gar nicht, berücksichtigt. — Aus den folgenden Abschnitten sei dann die Erörterung über die Peterskirche in Wien hervorgehoben; der Autor bringt da ein mit größtem Fleiß herbeigeschafftes Material vor, durch dessen Betrachtung jedoch die Urheberfrage dieses reizenden Baues, bei dem wir an Fischers eigene Person als Planverfasser sicher nicht zu denken haben, leider ihrer Lösung nicht näher gebracht wird. — Die Kritik des „Entwurfs einer historischen Architektur“, dessen kunstgeschichtliche Bedeutung Ilg mit guten Gründen ungemein hoch schätzt, steht auf ziemlich schwachen Füßen, wie überhaupt seine Methode der Quellenbenutzung eine den Anforderungen der Wissenschaft nicht immer entsprechende ist. — Sehr ausführlich wird, wie nicht anders zu erwarten war, das architektonische Hauptwerk des älteren Fischer, die malerisch wie architektonisch gleich großartige Karlskirche in Wien behandelt. Doch sind die von Ilg beigebrachten Daten zur kunstgeschichtlichen Charakteristik dieses Baues mehr von untergeordnetem als von wesentlichem Belang. — Wir behalten uns vor, nach Erscheinen des Schlussbandes über den jüngeren Fischer auf die wichtigeren Details der Arbeit näher einzugehen. Hoffentlich finden die beiden Fischer dann später auch ihren wirklichen, den Stoff künstlerisch beherrschenden Biographen.

Jos. Pennell, Pen drawing and Pen draughtsmen (Macmillan & Co., London & New York). — Allmählich wächst das Interesse an der einfarbigen Abbildungskunst doch ein wenig in Deutschland. Hie und da treten schon reine Schwarzweiß-Ausstellungen auf, Radirervereine floriren wieder etwas mehr als früher, und selbst einige Künstlervereinigungen, die wesentlich aus Malern bestehen, wie z. B. der Verein bildender Künstler zu Dresden mit seinen Vierteljahrsheften, versuchen es, sich auch in diesem Medium auszusprechen. Endlich ist auch der Besuch der Kabinette erfreulicherweise neuerdings im Steigen begriffen, wenigstens dort, wo die jeweilige Verwaltung bestrebt ist, das Publikum anzuziehen, in dem es Studium und Genuss der neuen Erscheinungen möglichst erleichtert. — Von allen Gebieten der Schwarzweiß-Kunst ist die reine Linien-Federzeichnung doch wohl das vornehmste, da in ihm ein wirklich durchgebildeter selbständiger Stil zu erreichen ist. Das vorliegende Buch versucht einen Überblick über den augenblicklichen Stand der Federzeichnung in ganz Amerika und Europa zu geben. Das ist dem Verfasser und Verleger in hervorragender Weise gelungen. Nicht nur aus diesem Grunde möchte man dem Werk eine angemessene Verbreitung in Deutschland wünschen. Zunächst sollten es einige unsrer großen Verleger in die Hände bekommen. Im Vorwort bedankt sich der Verfasser dafür, dass Macmillan manche Clichés 8—10 mal hat verfertigen lassen, bis sie tadellos waren, wo ein andrer schon mit dem 3.—4. Versuch, die meisten aber mit dem 1.—2. sich begnügt hätten. Es giebt in Deutschland ebensogute chemigraphische Anstalten wie anderswo, aber gute Arbeit will bezahlt sein. Der deutsche Verleger sieht sich erst um, welche Firma ihm am billigsten liefert, nicht am besten, und daher arbeiten die Leute derauf los, in möglichst kurzer Zeit ein annehmbares Cliché zu machen. Derselbe Block könnte in doppelter Zeit, durch sorgfältige Behandlung, Nachätzen u. s. w. zur dreifachen Wirksamkeit gebracht werden. Aber das kostet Arbeitslohn und der wird hier ungern bezahlt. Doch die Clichés erhält man amende noch gut: sie nützen einem aber nichts, denn es giebt hierzulande fast keine Druckereien, die den Abbildungsdruck verstehen. Man sehe sich das Pennell’sche Buch an! Zunächst das doppeltgeleimte amerikanische Illustrationspapier. Es ist doch eine klare Forderung, dass bei einem Schwarz-Weiß-Bilde das Papier wirklich weiß sein muss, und die Tinte wirklich schwarz. In Deutschland scheut man die Extra-Ausgabe von einigen Pfennigen pro Bogen und druckt auf einem Material, auf dem sich kein Bild drucken lässt, mit wagenschmierähnlicher Schwärze statt mit der prima zähen Qualität, unter Anwendung von mäßigem statt allerhöchstem Druck. Auch die Luxuspapiere, also die öfters angewendeten teuren Sorten, sieht man nicht rein weiß und vor allem nie tadellos glatt, was besonders für den Rasterblock Bedingung ist. In allen diesen Punkten kann vorliegendes Buch als Muster gelten, wie es überhaupt als eins der allerbest ausgestatteten „Hochdruck“-Bücher gelten darf. — Früher war die Federzeichnung für Bücherillustration natürlicherweise nur unter Mithilfe des Holzschneiders verwendbar. Alle Qualitäten der Linie, die eigentümlichste autographische Behandlung hatte der Druck gegenüber der ursprünglichen Zeichnung verloren. Das hat sich gebessert seit dem Eintreten der photomechanischen Reproduktion, doch nicht sogleich. Auf einer Ausstellung vor einigen Jahren sah man Originalzeichnungen Oberländers für die „Fliegenden“, mit des Künstlers Aufschriften: „Bitte Herrn Meisenbach genau auf die Breite der Linie zu achten“ und dergl. versehen. Er soll eine Zeitlang seine Zeichnungen unbezeichnet veröffentlicht

haben, weil die chemigraphische Reproduktion ihm anfänglich nicht genügte. Mittlerweile hat sie sich wesentlich verbessert; die Arbeiter, die vor Jahren mit ihr anfingen, sind an Erfahrung und technischer Vervollkommnung reich geworden, und jetzt kann eine Federzeichnung in der That faksimilirt werden. Ist ein Block verätzt, so macht man ihn eben aufs Neue, bis er taugt. Hoffentlich ziehen sich die deutschen Künstler das zu Gemüte und wenden sich wieder mehr der Linienfederzeichnung zu. Jetzt zeichnen sie für die Buchillustration leider meist mit Tusche, Aquarell, Kreide auf Schabpapier, kurz in irgend einer Flächentechnik, die sich durch Rasterclichés so gut wiedergeben lässt. Der Sinn für den eigentlichsten Stil des „Schwarz und Weiß", der Federzeichnung, ist nicht genügend erweckt. Die meisten Künstler, die sie versuchen, überlassen der Linie keine eigene Sprache, keine eigenen Rechte, sondern behandeln sie gedrängt und unselbständig, so dass sie zur Fläche wird. Gerade wie bei den meisten deutschen Radirungen, ist das Bild zu voll, zu gleichmäßig schwarz und sieht aus, als wäre es eine Wiedergabe eines Ölbildes. Die große Ausnahme bildet selbstverständlich Menzel. Abgesehen von ihm und von den Arbeiten einiger Künstler, die besonders durch ihre Beiträge in den Fliegenden Blättern bekannt sind, ist wenig hervorragendes für die Deutsche Buchillustration geleistet worden. Wessen das Fach fähig ist, welche Vielseitigkeit und prachtvolle Wirkung möglich sind, zeigen z. B. die Illustrationen von Abbey, Blum, Grasset, du Maurier, Railton, Tegner — um nur einige zu nennen — im Werk Pennells, der, selbst ein vortrefflicher Zeichner, ausgezeichnete technische Ratschläge und kritische Betrachtungen bringt. *H. W. S.*

* *Das Konversationslexikon von Brockhaus* enthält in seinem kürzlich erschienenen 14. Bande wiederum eine große Zahl von neu bearbeiteten, mit Tafeln und Textabbildungen reich illustrirten Artikeln, unter denen für unsere Leser besonders die ausführliche Behandlung der Kunst in Russland hervorzuheben ist. Architektur, Bildhauerei und Malerei finden darin ihre gleich gründliche Berücksichtigung und auf den drei beigefügten Tafeln sind namentlich die modernen Künstler des Czarenreichs geschmackvoll repräsentirt. Nun noch zwei Bände und die 14. Auflage des weltbekannten Nachschlagewerkes wird vollendet sein.

NEKROLOGE.

⊙ *Der amerikanische Bildhauer William Westmore Story* ist in der Nacht vom 8. zum 9. Oktober in Vallombrosa bei Florenz im 77. Lebensjahre gestorben. Seit 1850 hatte er ein Atelier in Rom.

* Der *Bildhauer Ludwig Dürnbauer*, ein Schüler Hellmer's und Kundmann's, ist am 1. Oktober in *Wien* gestorben. Er war dort am 18. September 1860 geboren und zeigte schon früh ein hervorragendes Talent für plastische Gestaltung und charakteristischen Ausdruck. Sein Hauptwerk ist die Gruppe: „Der Kampf um's tägliche Brot". Außerhalb Österreichs hat sich Dürnbauer namentlich durch seinen Anteil an der bildnerischen Ausbildung des Züricher Stadttheaters bekannt gemacht.

*** *Der Maler Ludwig Hofmann-Zeitz*, Inspektor des Museums in Darmstadt, ist daselbst Anfang Oktober im 63. Lebensjahre gestorben. Er war ein Schüler Schwinds in München und hat sich besonders durch historische und andere Genrebilder bekannt gemacht.

PERSONALNACHRICHTEN.

x. Der Geheime Oberregierungsrat Dr. *Max Jordan*, vortragender Rat und Dezernent für Kunstangelegenheiten im preußischen Kultusministerium und Direktor der Nationalgalerie hat sein Abschiedsgesuch eingereicht. Die Nachricht seines Todes, welche durch die Tagesblätter ging, ist unrichtig.

*** *Der Historienmaler Professor Josef Trenkwald* hat nach 23jähriger Lehrthätigkeit an der Wiener Akademie der bildenden Künste sein Amt niedergelegt.

*** *Dr. Ferdinand Laban* ist zum Bibliothekar an den königl. Kunstmuseen in Berlin ernannt worden.

*** *Der bisherige Hilfsarbeiter an den Königlichen Museen zu Berlin Dr. Winnefeld* ist zum außerordentlichen Professor der Archäologie an der Königlichen Akademie zu Münster ernannt worden.

*** *Der bisherige Präsident der Akademie der Künste in Berlin, Prof. Karl Becker*, hat sich von der langjährigen Stätte seiner amtlichen Wirksamkeit verabschiedet. Zur Übergabe des Präsidiums an den Nachfolger, Geh. Regierungsrat Prof. Hermann *Ende*, und um dem scheidenden Präsidenten eine besondere Ehrung zu bereiten, fand am 12. Oktober eine feierliche Gesamtsitzung der Akademie statt, in der der Kultusminister Dr. Bosse die durch den Kaiser erfolgte Ernennung des Prof. Becker zum Ehrenpräsidenten der Akademie mitteilte. Diese Würde ist für Prof. Becker, der dreizehn Jahre lang der Akademie vorgestanden hat, neu geschaffen worden.

* *Dr. Robert v. Schneider*, Kustos am kunsthistorischen Hofmuseum in Wien, wurde zum außerordentlichen Professor der klassischen Archäologie an der Wiener Universität ernannt.

DENKMALER.

O. H. Aus *Rom* schreibt uns unser dortiger Korrespondent. Über Rom ist in den letzten Septembertagen ein Reichtum von Monumenten ausgeschüttet worden, dass man die Statistik zu Hilfe nehmen muss, um ihn zu überschauen. Es sind enthüllt worden: 1 Reiterdenkmal, 3 Statuen, 3 Büsten und 2 Denksäulen. Das Bedeutendste unter diesen ist das Garibaldidenkmal, ein Werk des Bildhauers *Gallori*. Das Monument hat eine Höhe von 22 m, wovon mehr als 14 auf das Postament kommen. Es erinnert in seinem Aufbau an den des berühmten Colleonidenkmals in Venedig. Auf den Stufen sind vier Freigruppen aufgerichtet, je zwei und zwei sich entsprechend; an der Front und der Rückseite zwei realistisch lebendige Kampfgruppen, an den beiden Langseiten zwei Idealkompositionen, Europa und Amerika in je zwei allegorischen Figuren darstellend. Die ersteren sind sehr bewegt und leidenschaftlich, aber doch mit sicherem Formgefühl geschaffen; die anderen bilden in ihrer Ruhe und Einfachheit zu ihnen einen geistreich gedachten und wirkungsvollen Gegensatz. Das Seitenbild selbst ist wie die Freigruppen in Bronze gegossen und misst über sieben Meter in der Höhe. Reiter und Pferd sind ohne jede Effekthascherei in völliger Ruhe aufgefasst; das Tier durch den Willen des Mannes gebändigt, er selbst in ernster Beobachtung leicht nach der Seite blickend. Der Gesamteindruck ist großartig und wird durch den günstigen Standort, die Höhe des Janiculus, von der ganz Rom zu übersehen ist, noch gesteigert. Die kolossale Größe des Denkmals wird erst recht bemerklich, wenn man es von dem andern Tiberufer aus erblickt und die gesamte Umgebung von Garten- und Villenanlagen überragen sieht. Von dem monumentalen Stil, der diesem wirklich großgedachten Kunstwerk eigen ist, haben die drei Einzel-

statuen (von Caerus, Minghetti und dem Dichter Pietro Cossa), welche um dieselbe Zeit enthüllt worden sind, nichts an sich; nur in den Sockelfiguren des Caerusdenkmals lebt etwas von diesem Kunstgeiste. Das letztgenannte Werk ist von *Galletti* geschaffen; zwei männliche Figuren, der Gedanke und die That, welche an den Seiten ruhen, sind interessant und mit treffender Charakteristik ihrer Bedeutung entworfen. Auch die an der Vorderseite befindliche Gruppe „Rom und Italien“ ist geschmackvoll geordnet, und prächtig ausgeführt ist der an der Rückseite angebrachte Löwe. Das Standbild selbst ist dagegen ziemlich unbedeutend, der geistigen Größe des Mannes nicht entsprechend. Bei diesem wie bei dem Cossadenkmal ist offenbar nichts anderes als die peinlichste Porträtähnlichkeit erstrebt worden. Nach allgemeinem Urteil der Römer, unter denen Cossa bis vor wenig Jahren gelebt hat, ist diese Ähnlichkeit bei seiner Statue auch aufs treffendste erreicht worden; dass aber ein Dichter hier dargestellt worden, wird die Nachwelt aus gar nichts entnehmen können. Etwas mehr Leben und geistige Feinheit zeigt Gangeri's Minghetti. Alle diese Porträtstatuen sind in Bronze ausgeführt; seinen Standort hat Caerus in dem neuen Stadtteil der „Prati di Castello“ am Justizpalast, die beiden andern nahe am Corso Vittorio Emanuele gefunden.

VOM KUNSTMARKT.

* In *München* fand am 14. September die *Auktion der Gemäldesammlung des Nürnberger Patriziers Emil Seitz* statt. Sie enthielt 82 Nummern moderner Gemälde, unter denen sich freilich keine allermodernsten befanden, und erzielte einen Gesamterlös von 176,000 Mark (ohne das Aufgeld von 10 Prozent); die höchsten Preise wurden erreicht für Anselm Feuerbachs „Medea“ 11,700 M. (Konsul Henneberg in Zürich), für desselben Meisters „Mandolinenspielerin“ 10,600 M. (Galerie in Mannheim). Defreggers berühmtes Gemälde „Franzl“ ging nach hartem Kampfe für 10,000 M. an einen Nürnberger Sammler, eine Studie zum „Tanz auf der Alm“ des genannten Meisters erreichte 3800 M., zwei andere seiner Bilder 3700 und 5150 M., Gabriel Max' „Magdalena“ wurde mit 5220 M. verkauft, ein Spitzweg mit 2400 M.; einige der wertvollsten Gemälde wurden durch den Kunsthändler Artaria für Wien erworben, so ein Friedrich Voltz (5550 M.), ein E. Kurzbauer (3960 M.), dann Landschaften von Rottmann, Lier und anderen.

Von Amsler & Ruthardt geht uns ein schön ausgestatteter Katalog über eine reiche Sammlung von Kupferstichen und Holzschnitten alter und neuer Meister zu, die sie vom 12. November ab versteigern werden. Das umfänglichste Stück bildet eine mehr als 300 Nummern zählende Hollar-Sammlung, die die schönsten Blätter des Meisters in guten, teilweis höchst seltenen Drucken aufweist. Auch sonst erscheinen die bekannten Großmeister des Stichels und der Nadel mit schönen Blättern auf dem Plan. — J. M. Heberle kündigt für den 28. Oktober bis 7. November die Auktion einer weiteren Abteilung des Stockholmer Museums Christian Hammer an. Es handelt sich um kunstgewerbliche Stücke aller Art und um eine Sammlung von Antiken orientalischer, griechisch-römischer und nordischer Herkunft. Vom 11. bis 13. November kommt dann die dritte Abteilung der Gemälde dieses Museums unter den Hammer. Der Katalog zeigt gute Namen und verspricht auserlesene Stücke.

BERICHTIGUNGEN.

In dem Aufsatz der vorigen Chroniknummer, betreffend Neuerwerbungen der Ermitage, wolle man folgende Druckfehler tilgen: 2. Sp. oben statt Borowiskowsky lies Borowikowsky; statt Afanosjew, Afanasjew. 4. Spalte oben statt M. A. da Caravaggio ist José Ribera zu setzen.

Von Herrn Professor Dr. *Riegel*, Direktor des Herzogl. Museums in Braunschweig, erhalten wir folgende Zuschrift:

Geehrter Herr! Auf Sp. 12 (Nr. 1) der „Kunstchronik“ wird gesagt, dass der zu Ratzeburg befindliche „Abguss des Löwen in Braunschweig von der Großherzogin (von Mecklenburg-Strelitz) geschenkt worden“ sei. Dies ist nicht richtig. Richtig ist, dass die genannte Großherzogin vor etwa 15 oder 16 Jahren die Bitte an den verstorbenen Herzog Wilhelm von Braunschweig gerichtet hatte, eine Wiederholung des Braunschweiger Burglöwen in Erz an den Dom zu Ratzeburg zu schenken, der gleich dem Dome, der Burg und dem Burglöwen in Braunschweig von Heinrich dem Löwen herstammt. Dieser Bitte ist entsprochen worden, es ist der Erzguss in der Howaldt'schen Werkstatt ausgeführt worden, wobei ein Gypsabguss als Modell diente. Die ganze Angelegenheit war mir vom Herzoge, nachdem ich in Ratzeburg war und ihm Bericht erstattet hatte, übertragen worden. Die Aufstellung sollte vor der Südseite des Domes erfolgen. Bald danach hatte der Herzog von Cumberland einen gleichen Erzguss für sein Schloss in Gmunden bei Howaldt bestellt, und weiter wurden noch zwei Ausführungen angefertigt, die vor dem Kaiserhause in Goslar ihre Aufstellung gefunden haben. Es wird Ihnen angenehm sein, hiernach eine Berichtigung in der nächsten Nummer der Kunstchronik zu veröffentlichen. Hochachtungsvoll Riegel.

ZEITSCHRIFTEN.

Architektonische Rundschau. 1895. Heft 12.

Tafel 95. Villa „von der Burg“ im Belvoir-Park in Zürich; erbaut von H. Stadler & E. Usterie, Architekten daselbst. — Tafel 96. Wohnhaus an der Steinsdorfstrasse (Café Neptun) in München; erbaut von Architekt E. Seidl daselbst. — Tafel 97. Villa in der Hohenzollernstrasse in Stuttgart; erbaut von Eisenlohr & Weigle, Architekten daselbst. — Tafel 98. Das Reichstagshaus; erbaut vom Geheimen Baurat Prof. Dr. Paul Wallot. — Tafel 99 Kreishaus in Wesel; entworfen von Müller & Grah, Architekten in Köln. — Tafel 100. Fürstenzimmer in Velthurns; aufgenommen von Architekt H. Kirchmayr in München. — Tafel 101. Villa Engler in St. Gallen; erbaut von Architekt K. A. Hiller daselbst. — Tafel 102. Wohnhaus an der Lynbaangracht zu Amsterdam; umgebaut von Architekt Boerma daselbst.

Christliches Kunstblatt. 1895. Nr. 9.

Der Verein für kirchliche Kunst im Königreich Sachsen. — Die große Berliner Kunstausstellung. Von R. S. — Die mittelalterliche Architektur und Plastik der Stadt Landshut. Von Dr. Fr. Haack. (Schluss) — Vom Büchertisch. — Chronik.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 1.

Böcklin & Klinger. Von Fr. Haack. — Wes ist die Kunst bei uns? Von H. E. v. Berlepsch. — Aphorismen. Von Fr. Hebbel. — Die letzten Pinselstriche. Von Mrs. W. K. Clifford.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 460. 1. Oktober 1895.

Jean Perréal, dit Jean de Paris. Von M. R. de Maulde la Clavière. — L'armeria de Madrid. Von M. Maurice Maindron. — Jean-Baptiste Tiepolo et Dominique Tiepolo. Von M. Jules Buisson. — Houdon dans son atelier par Boilly. Von M. le baron de Preux. — La sculpture Florentine au XVe siécle: Jacopo della Quercia. Von M. Marcel Reymond. — La propriété artistique et la contrefaçon, d'aprés d'anciens exemples. Von M. W. de Seidlitz. — Un porträt de Mme Lucien Bonaparte. Von M. A. R. — Musées et catalogues Von M. Emile Michel. — Les arts a la cour du duc de Berry, d'aprés les récentes publications de MM. Jules Guiffrey, A. de Champeaux et P. Gauchery. Von M. B. Prost. — Bibliographie: publications de la société internationale chalcographie. Von M. C. A.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN Heugasse 58. BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 3. 24. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE BAUMEISTER DES HEIDELBERGER SCHLOSSES.

Das Dunkel, welches bisher so beharrlich über den Meistern der beiden prächtigen Renaissancebauten Otto-Heinrichs- und Friedrichsbau lagerte, beginnt sich allmählich zu lichten. Bis zum Jahre 1868 kannte man nur die dürftige Notiz, welche schon Leger seit 1819 in den verschiedenen Auflagen seines Führers durch Heidelbergs Schlossruinen abgedruckt hat; dort ist von einem Schreiben die Rede, welches der Kurfürst Friedrich II. von der Pfalz am 27. September 1555 an die Stadt Straßburg augenscheinlich in Bausachen richtete und worin er seinen Werkmeister *Jakob Haider* erwähnt. Dieser Haider ist ohne Zweifel der Erbauer der drei Türme an der Ostseite des Schlosses, welche erst kurz vor dem Tode des Fürsten 1556 vollendet worden zu sein scheinen;[1]) denn in dem genannten Briefe heißt es ausdrücklich: „Dem Kurfürst war es eine große Angelegenheit, die angefangenen Gebäude baldmöglichst vollendet zu sehen.“

Man hat öfters Haider mit dem Bau des sog. „Neuen Hofes“ in Verbindung bringen wollen; dieser Bau muss jedoch, wie die Jahreszahl 1549 an den dort angebrachten Wappen ausweist, in dem genannten Jahre in der Hauptsache schon fertig gewesen sein. Doch wird noch 1551 an der Gipsarbeit des großen Saales gearbeitet, was aus einem Briefe des Kurfürsten an den Herzog Christoph von Württemberg hervorgeht.[2]) Die oben citirte Stelle vom Jahre 1555 kann sich somit nicht auf diesen Bau beziehen und ist wahrscheinlich auf die von dem Kurfürsten neu angelegten Befestigungswerke zu deuten, was noch besonders dadurch bekräftigt wird, dass Straßburg damals im Festungsbau eine große Rolle spielte. Als Baumeister Friedrichs II. wird 1545 ein gewisser *Engelhardt* angeführt, welcher auch 1556 unter dem Gefolge bei dem Begräbnisse des Kurfürsten erscheint und im Jahre 1561 das Kanzleigebäude am Burgweg erbaut.[1])

Nun fand sich in den Schlossbauakten des Großherzogl. General-Landesarchivs, welche leider erst mit dem Jahre 1602 beginnen, die Abschrift eines Vertrags vor,[2]) demzufolge am 7. März 1558 auf Befehl des Kurfürsten Otto Heinrich mit dem Bildhauer *Alexander Colins* aus Mecheln ein Vertrag abgeschlossen wurde: „alles gehaven Steinwerks, so zu diesem newen Hofbav (d. h. dem Ottoheinrichsbau) vollent gehörig, zu haven.“ Aus dem Nachtrag zu diesem Vertrage geht weiter hervor, dass schon vorher mit Colins ein Abkommen, „Geding“, vereinbart wurde, woraus zu ersehen, dass ihm die ganze Bildhauerkeit übertragen war. In diesem Vertrage werden außerdem noch genannt: die beiden pfälzischen Baumeister *Caspar Fischer* und *Jacob Leyder*, ferner ein Bildhauer *Antonj*.

Damit war nun ein Künstler, welcher einen hervorragenden Anteil an dem Bau hatte, gefunden, aber der eigentliche Architekt blieb unbekannt. Lübke hielt es jedoch für wahrscheinlich, dass die genannten Baumeister die Visirungen entworfen haben werden.

Mit der Frage, wer wohl der Meister des Otto-Heinrichsbaues sei, hat sich dann Theodor Alt in dieser Zeitschrift, Jahrg. 1884, eingehend beschäftigt; er kommt

1) Vergl. A. v. Horn: Untersuchungen über die Entwicklung der Heidelberger Schlossbefestigung, in den Mitteil. des Heidelb. Schlossv. II. 1890.

2) S. Neues Archiv f. Geschichte der Stadt Heidelberg. III. Bd., S. 85.

1) S. Huffschmied a. a. O.

2) Erstmals veröffentlicht von Wirth im Archiv f. d. Geschichte der Stadt Heidelberg. 1868.

aber zu ganz falschen Schlüssen, indem er nachzuweisen sucht, dass der Bildhauer Antonj wirklich der Meister des Baues gewesen sei. Aus den dürren Worten des Vertrags: „Item das Thürgestell, so Antonj Bildthaver angefangen hat, soll gemelter Alexander vollendt außmachen“, hat er ein ganzes Phantasiegewebe entwickelt, das bei genauerer Betrachtung der einzelnen Vertragspunkte in ein Nichts zusammenfällt. Ebensowenig ist daran zu denken, dem Baumeister Caspar Fischer das Monogramm an der Inschrifttafel und am Kamin des Rupprechtsbaues zuzuschreiben, wie Alt mit großer Sicherheit behauptet. Das bezieht sich einfach, wie schon Leger sagt, auf Titel und Namen des Kurfürsten Friedrich. Und wie konnte man dieses Monogramm, welches ja speciell an Bildhauerarbeiten vorkommt, auf den Werkmeister deuten? Das verstößt gegen den allgemeinen Usus der Zeit![1]) Caspar Fischer wird urkundlich sonst nicht genannt, jedoch scheint sein Kollege Leyder in der That identisch mit dem genannten Haider zu sein, was auch Alt als sehr wahrscheinlich voraussetzt.

Man muss sich übrigens über den Begriff Baumeister zu jener Zeit klar sein; öfters bezeichnet der Ausdruck nur den Beamten, welchem die Besorgung der Baumittel und die Verrechnung oblag; so war z. B. Eucharius Holzschuher in Nürnberg nicht der Erbauer des Rathauses daselbst, sondern nur der vom Rat hierzu beorderte Verwaltungsbeamte. Wir können demnach unter den beiden Namen recht gut auch bloße Verwaltungsbeamte vermuten, umsomehr als sich sowohl für Fischer als auch für die Namensform Leyder keine irgendwie sonst nachgewiesene Bauthätigkeit auffinden lässt. Immerhin darf man nicht aus der Acht lassen, dass einer der Genannten auch wohl als Werkmeister am Otto-Heinrichsbau thätig gewesen sein kann; keinenfalls ist ihnen aber ein Anteil an der „Visirung“, als geistige Urheber an der prächtigen Fassade, zuzuschreiben.

Die bisherige Forschung hielt daran fest, dass der Architekt des Otto-Heinrichsbaues ein Deutscher gewesen sei, welcher in Oberitalien seine Studien gemacht habe. Und selbst Lübke, dem ja in erster Linie ein Urteil in dieser Frage zuzutrauen war, sieht in der Fassade die *höchste Leistung der deutschen Renaissance*, den edelsten Spiegel und die höchste Blüte des deutschen Humanismus. Auch er lässt sich verleiten, dem Bildhauer Antonj einen wesentlichen Anteil an dem Entwurf der Fassade zuzuschreiben, wofür doch gewiss nicht die geringsten Anhaltspunkte vorhanden sind.[2])

Obgleich der Name Colins und seine Heimat Mecheln seit Jahren fest stand, hat doch erst Rosenberg in seinem Texte zu dem Sauerwein'schen Werke 1883 auch in den architektonischen Details der Fassade niederländische Motive richtig erkannt, wurde aber damit sogleich von Alt (Kunstchronik 1884, Nr. 28) abgewiesen. Nachdem jedoch die Herren Seitz und Koch in dem officiellen Werke der badischen Schlossbaukommission den niederländischen Charakter nicht bloß der Bildhauerarbeiten, sondern auch der architektonischen Details im Innern und Äußern des ganzen Baus bis zur Evidenz nachgewiesen haben, ist kein Zweifel mehr vorhanden, dass wir auch den ganzen Baugedanken, den Entwurf der Fassade, einem niederländischen Baumeister zuzuweisen haben und es entsteht nur noch die Frage, ob Colins selbst oder ein anderer der Meister des Werkes ist.

Da ist zunächst die Stelle zu beachten, welche D. v. Schönherr in seiner Abhandlung über Alexander Colin im II. Bande der Mitteilungen des Heidelberger Schlossvereins citirt. Diese Stelle ist der Bittschrift entnommen, welche der Sohn des Colins, Abraham, an den Erzherzog Maximilian im Jahre 1623 richtete und worin es heißt: es habe Kaiser Ferdinand ohne Zweifel während seines Aufenthaltes in Frankfurt im Jahre 1562 vernommen, dass sein Vater unlängst zuvor bei dem Fürsten Otto Heinrich zu Heidelberg in Diensten gestanden und daselbst mit zwölf Gesellen den Bau eines stattlichen Palastes geführt habe, oder wie im Original steht: „ain stattlichen Palast *im were zu pauen.*“ Nach der plötzlichen Erkrankung des Kurfürsten und darauf gefolgtem Tode wäre aber das Werk eingestellt worden, sein Vater habe seine Gesellen entlassen und sei nach Hause gereist.

Ich glaube, damit ist schon ausgesprochen, dass Colins auch der Urheber des ganzen Baugedankens ist, selbst wenn sonst keine anderen Indicien vorliegen würden. Betrachtet man aber die Fassade, so wird man unwillkürlich aussprechen müssen: hier hat das malerisch-dekorative Element die Oberhand vor der architektonischen Komposition. Ein Architekt dieser Zeit, selbst wenn er auch in Italien studirt hätte, wäre niemals imstande gewesen, eine solche Fassade zu komponiren; wer daran noch zweifelt, dem empfehle ich die Werke Serlio's, welche damals allgemein auch in Deutschland verbreitet waren. Das ist Architektur, wie sie sich aus dem Studium der antiken Bauwerke ergab; wie ganz anders aber die architektonische Komposition des Otto-Heinrichsbaus! Man hat auf die Backsteinfassaden Oberitaliens hingewiesen; aber diese sind doch in ganz anderer Art durchgeführt und schon Lübke hat es offen ausgesprochen, dass an einen italienischen Meister nicht zu denken sei.

In den Niederlanden ist der Meister zu suchen; hier war schon im Mittelalter ein Bestreben nach Reichtum

1) Ich behalte mir vor, die Aufstellungen Alts an anderem Orte ausführlich zu widerlegen.

2) Nach Oechselhäuser „Das Heidelberger Schloss“ gab es einen Meister Antony van Helmont, der 1569 bei der Herstellung der Kanzel in der kath. Kirche von Herzogenbosch erwähnt wird und einen Meister Antonio, der urkundlich 1553 bei Anfertigung des Prachtthors am Schloss zu Brieg in Schlesien auftritt.

in der Dekoration, wie es Italien nicht kennt, und gerade in Mecheln bildete sich wohl eine Schule trefflicher Zeichner und Dekorateure. Die Renaissance fand hier, durch Frankreich übermittelt, schon sehr früh Eingang und der Palast, welchen sich die Statthalterin Margaretha von Österreich baute, gab Künstlern reichlich Gelegenheit zum Schaffen. Auf diesem Boden ist Colins gebildet und aufgewachsen, seine Formenbildung ist durchaus die niederländische, er war Bildhauer und Dekorateur, aber kein geschulter Architekt, das geht aus seiner Heidelberger Fassade unzweifelhaft hervor. Vergleicht man aber auch damit die Frührenaissance-Bauten Belgiens, welche zu seiner Zeit entstanden, so ist klar, dass dieselben in der Hauptsache von Architekten geschaffen und ausgeführt wurden. Würden wir also einem niederländischen Baumeister den Entwurf für die Fassade in Anrechnung bringen, so kommen wir nicht zum Ziel; — *nur Colins kann der Meister sein*, alle anderen genannten Personen spielen nur eine untergeordnete Rolle an dem Bau.

Über die sicherstehenden Meister des sogenannten Friedrichsbaus können mir kurz hinweggehen. Die Mitteilungen des Heidelberger Schlossvereins, Bd. I—III, geben darüber eingehende Auskunft. Weniger bekannt dürfte eine Arbeit von Prof. Czihak sein, welche in dem Centralblatt der Bauverwaltung vom Jahre 1889 enthalten ist.[1]) Hier wird der Nachweis geliefert, dass der Baumeister *Johannes Schoch* der entwerfende Meister des Friedrichsbaus war, derselbe, welcher auch das Rathaus in Straßburg und die große Metzig daselbst erbaute.

Als Bildhauer ist erstmals durch Schneider (Korrespondenzblatt des Gesamtvereins, 1878) der Meister *Sebastian Götz aus Chur* nachgewiesen, doch hatte man damals nur die dürftige Notiz, dass derselbe aus Chur stammte und 1601—1608 mit acht Gesellen den Bildschmuck des Friedrichsbaus geschaffen habe. Erst durch die Veröffentlichungen aus dem Karlsruher Archiv im I. Bd. der Mitteil. des Heidelb. Schlossvereins und durch die eingehende Arbeit von Oechselhäuser im III. Bd. der genannten Zeitschrift ist dem Künstler alle nur gewünschte Ehre erwiesen.

Stuttgart. *MAX BACH.*

BÜCHERSCHAU.

Goethe und die bildende Kunst. Von Dr. *Theodor Volbehr,* Direktor des städtischen Museums zu Magdeburg. Leipzig, E. A. Seemann. V und 244 S. 8. Preis M. 3.60.

Die beste der bisherigen Schriften über den häufig behandelten Gegenstand. Der Verfasser sucht darin die Frage, was dem großen Dichter die bildende Kunst bedeutet, welche Stellung sie in seinem Leben eingenommen habe, auf historischem Wege zu lösen. Dabei legt er mit Recht den Nachdruck auf eine gewissenhafte Durchforschung derjenigen Zeiten, die den eigentlichen Werdeprozess Goethe's enthalten, auf seine Jugend und auf die Zeit der italienischen Reise. So ergeben sich, von der Einleitung abgesehen, sechs Hauptabschnitte: Frankfurt, Leipzig, Straßburg, Weimar, die Fahrt nach Rom und Rom selbst; ein siebentes (Schluss-) Kapitel behandelt die Nachklänge und Ausblicke der späten Lebensjahre.

Die Eindrücke der Frankfurter ersten Jugendzeit waren bedingt durch den bürgerlichen Geschmack der Mitte des Jahrhunderts, dessen Schlichtheit und Anspruchslosigkeit in den Niederländern die höchsten Vorbilder erblicken ließ und außerdem in der Hingabe an die Natur eine Befriedigung seiner Gemütsbedürfnisse fand. Das Einzige, was als eine Frankfurter Specialität hervorgehoben zu werden verdient, ist die dekorative Tapetenmalerei eines Schütz und Nothnagel, welche die Wände der besseren Häuser und so auch das Goethe'sche mit ihren handwerklichen, doch immerhin gefälligen Produkten schmückte. Durch den Vater wurde der empfängliche Knabe, dessen Zeichentalent und dessen kritischer Blick frühzeitig sich bethätigten, auf die ersten Anschauungen von antiker Kunst hingeleitet. Es geschah das namentlich durch die römischen Prospekte, die im väterlichen Hause hingen.

Die Leipziger Studienzeit brachten den Jüngling, in dessen Innerem Liebe zur Natur, Freude an den Niederländern und Ehrfurcht vor der Antike friedlich nebeneinander lebten, durch Oeser's nachhaltigen Einfluss zu inniger Vertrautheit mit den Winckelmann'schen Lehren. Der Verfasser legt ihren Zusammenhang mit der Ästhetik des vorigen Jahrhunderts, namentlich mit den Lehren von Batteux und Hagedorn, vortrefflich dar, und charakterisirt in scharfer und fruchtbarer Weise die Stellung Lessing's und Goethe's zu den Anschauungen Winckelmanns. Was Goethe betrifft, so sehen wir in ihm den Winckelmann'schen Begriff der Einfalt und Stille sich zu dem der Gesundheit, der Natürlichkeit, der inneren Wahrheit umgestalten. Die neue Theorie führte keinen Bruch in seinem Wesen herbei, sie verwandelte nur das bisher unbewusst Empfundene in klar erkannte Wahrheit.

Der dritte Abschnitt, die Straßburger Zeit, vertieft alle diese Anschauungen unter der „grossen und bedeutenden Einwirkung“ Herders. Die Schilderung des Letzteren und seines geistigen Zusammenhanges mit Hamann bildet einen der Glanzpunkte der Volbehr'schen Schrift. Wir sehen, wie sich in Herder und Goethe zwei wesensverwandtere Geister berühren, als in Oeser und Goethe. Wir erkennen zugleich, dass der Dithyrambus auf Erwin von Steinbach durchaus keinen Bruch mit den in Leipzig gewonnenen Kunstanschauungen Goethe's voraussetzen lässt. Das „historische Begreifen“

1) Vergl. auch die Zeitschr. f. d. Gesch. d. Oberrheins, 1889, und das Rep. f. Kunstwissenschaft, XII.

der Kunst, wie es Herder zuerst lehrte, bietet den Schlüssel für Goethe's nur scheinbar zwiespältige, in Wirklichkeit durchaus einheitliche Kunstanschauung. Er preist Rembrandt neben Raffael und Rubens, Bramante neben Erwin. Die kleine Schrift „Von deutscher Baukunst“ ist kein antikenfeindlicher Absagebrief an Winckelmann. „Inmitten der glühenden Begeisterung, die das deutsche Münster in Goethe erweckt hat, erkennt er den Griechen ‚die höchste Schönheit‘ zu. Nur das Eine will er: dass man dem deutschen Genius gestattet, deutsch zu sein, auf *eigenen* Flügeln zur Sonne emporzustreben.“

In den ersten Jahren der Weimarer Zeit gelangt Goethe's Kunstanschauung zur Reife. Zu dem Sinn für das Malerische, zu der ernsten Vertiefung in die Baukunst gesellt sich die Freude an der Plastik, an der nackten Schönheit des jugendlichen Körpers. Volbehr bemerkt mit Recht, dass es überaus bezeichnend sei für Goethe's Entwickelung, „dass diese erste Regung plastischen Empfindens gleichzeitig ist mit dem Konzipiren der Iphigenie.“ Um die Mitte des Jahres 1779 spricht es Goethe aus, dass „die Zeit der Träumerei in Bezug auf die bildende Kunst“ für immer vorüber sei. Und Schiller fasste später (1794) die von Goethe in Weimar gewonnenen Anschauungen in die von niemandem übertroffenen Worte zusammen: „Wären Sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren worden, und hätte schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisirende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt worden . . . Nun, da Sie ein Deutscher geboren sind, da Ihr griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen wurde, so blieb Ihnen keine andere Wahl, als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden oder Ihrer Imagination das, was ihr die Wirklichkeit vorenthielt, durch Nachhilfe der Denkkraft zu ersetzen und so gleichsam von *innen* heraus auf einem rationalen Wege ein Griechenland zu gebären.“

Die italienische Reise hat den nordischen Griechen, den schon Weimar aus Goethe gemacht hatte, nur innerlich gefestigt und geklärt. Er geht an dem Regensburger Dom kühl vorüber, während ihm die Jesuitenkirchen Ehrfurcht einflößen, weil sie „etwas Großes in der Anlage haben“. Aber sein architektonisches Ideal sieht er verkörpert in Palladio, wie sein malerisches in Raffael; die antike Ruhe, die einfache Gegenwart des Menschlichen, sieht er vor allem von ihnen erreicht. „Palladio“ — schreibt er — „ist ein recht innerlich und von innen heraus großer Mensch gewesen.“ Er sucht den alten Scamozzi, den Herausgeber der Bauten Palladio's auf, um sich von ihm in die Werke des verehrten Meisters genau einweihen zu lassen. Denn wie Palladio, so erblickte auch Goethe in der ernsten Wiederaufnahme der Antike alles Heil. „Recht wie die selbstverständliche Konsequenz seiner antikisirenden Gedanken über die bildende Kunst“ — bemerkt Volbehr — „taucht jetzt der Plan in seiner Dichterseele auf, mit dem alten Vater Homer selbst in die Schranken zu treten, die Geschichte des Odysseus dramatisch zu behandeln.“ Um Raffael als sein Höchstes in der Kunst zu bezeichnen, weiß er keinen andern Vergleich als den mit Homer. Angesichts der Loggien und der Stanzen, sagt er, „ist's als wenn man den Homer aus einer zum Teil verloschenen, beschädigten Handschrift herauszustudiren sollte“. Der Anblick der Sixtinischen Decke erregt in ihm einen Gefühlssturm, — es ist, als ob die genialischen Mächte der ersten Jugend wieder aufgerüttelt worden wären, — dann aber tritt wieder das volle Gleichgewicht ein, und er weilt nun dauernd bei der Antike. In ihrer Anschauung erlebt nicht nur sein Kunstsinn, sondern sein ganzes Wesen eine Erneuerung. „Ich möchte sagen“, schreibt er an Herder, „dass einer, der Italien, besonders Rom recht gesehen hat, nie ganz in seinem Gemüt unglücklich werden kann.“ Er geht jetzt völlig auf in der Kunst. Sie ist mir „Kern und Stern“ des Daseins, heißt es in einem Briefe an die Stein. Von dem Landschaftszeichnen, das er von Jugend auf mit Eifer gepflegt, geht er zum Figurenzeichnen über. „Die Menschengestalt“, sagt Goethe in einem Bericht an Karl August v. 25. Januar 1788, „zog nunmehr meine Blicke auf sich, und wie ich vorher, gleichsam wie von dem Glanz der Sonne, meine Augen von ihr weggewendet, so konnte ich nun mit Entzücken sie betrachten und auf ihr verweilen.“ — „Die nächste Woche werden die vorzüglichsten Statuen und Gemälde Roms mit frisch gewaschenen Augen besehen.“

Auf dem Heimgange hafteten die römischen Erinnerungen fest in seiner Seele: die Medicäischen Antiken in Florenz und Lionardo's Abendmahl in Mailand machen tiefe Wirkungen, für den dortigen Dom fehlt jedes Organ. Nur die von der Hand eines klassischen Alten geformte Materie gilt noch etwas.

Und aus dieser Grundstimmung hat sich Goethe durch die vier Decennien seines späteren Alters nicht herausreißen lassen, so lebhaft auch alles Neue und Kommende stets auf ihn einwirkte. „Als den Erlös der italienischen Reise betrachtete er die Dogmen, dass nur die *schöne* Wahrheit gelte, dass nicht das Eigentümliche, Individuelle, sondern nur das Allgemeine, Typische, Ideale Anrecht auf Geltung im Reiche der Kunst habe.“ Wie sein Freund Meyer, stand Goethe durchaus auf dem Standpunkte Winckelmanns. Die Forderung: „Nehmt Euch die Griechen zum Muster“ war auch ihr Prinzip bei der 1798 ins Werk gesetzten Gründung der „Propyläen“, einer kunstwissenschaftlichen Zeitschrift, die bekanntlich bald an der Teilnahmlosigkeit des Publikums hinstarb. Die Zeit der deutschen Romantik war gekommen. Vergebens bemühte sich Goethe, gegen das „neukatholische Künstlerwesen“ anzukämpfen. Erst die Zeit der Vollendung des „Faust“ nach Schiller's Tode brachte eine Milderung der starren antiken Kunstanschauungen. Goethe's Auge „beginnt wieder weitsichtig

zu werden." Der Anblick von Dürer's Randzeichnungen zum Gebetbuche Maximilians entlockt ihm 1808 einen Hymnus auf den Nürnberger Meister, und die Bemühungen der Boisserée's um den Kölner Dom finden seine lobende Zustimmung. Auch nach andern Richtungen hin blickt sein Auge mild und freundlich aus. Die „Konstantinsschlacht" des Rubens nennt er die „größte Komposition, die sich jemals aus einem Menschengeiste entwickelt hat" und Moritz von Schwind, der reinste Ausdruck der deutschen Romantik, erregt mit seinen Illustrationen zu „Tausend und Eine Nacht" Goethe's warmen Beifall: „Es ist die Zeit, in der alles Subjektive aus Goethe verschwunden scheint. So objektiv wie möglich sucht er alles zu betrachten, — er ist sich sogar selbst zum beobachteten Objekt geworden."

Diese letzte, rein betrachtende Art von Goethe's Wesen darf aber nur als ein Nachklang aufgefasst werden. Auf der Höhe seines Lebens war er Hellene von Herz und Seele, und in der Durchdringung von deutschem Geist mit hellenischer Form beruht die Größe seiner vollendetsten Schöpfungen. *C. v. L.*

Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin. Der Kupferstich von *Friedrich Lippmann.* Mit 110 Abbildungen, Berlin 1893. W. Spemann.

So oft auch in neuerer Zeit der Versuch gemacht worden ist, in conciser Form einen Überblick über die Geschichte des Kupferstichs zu geben, so ist doch die schwierige Aufgabe in keinem der vorhandenen Handbücher besser gelöst worden als in dem vorliegenden, das der Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts im Auftrag der Generalverwaltung der Kgl. Museen verfasst hat. Die Technik des Kupferstiches und seiner Abkömmlinge, der Radirung, der Schwarzkunst, der Aquatinta und der übrigen Manieren ist mit einer auch den ausübenden Künstler befriedigenden Klarheit auseinander gesetzt. Der historische Teil führt die Entwickelung des Stiches bis zum Beginn unseres Jahrhunderts. Überall sind die Ergebnisse der kunstgeschichtlichen Forschung selbständig verarbeitet, und in der Auswahl und Disposition zeigt sich der überlegene Feldherrnblick des vertrauten Kenners. Aber nicht nur sind in den kurzen Bemerkungen über die einzelnen Stecherindividualitäten die Ergebnisse fremder Forschung gewissenhaft registrirt, auch die Probleme der Forschung sind angedeutet und zuweilen hypothetisch selbständige Lösungen vorgeschlagen, so dass dies Handbuch nicht nur als die beste Einführung in die Kupferstichkunde gelten darf, sondern auch als ein den Fachmann interessirender Leitfaden. Eine mit Geschmack und historischem Bedacht ausgesuchte Illustration gereicht dem Texte zum erläuternden Schmuck. Die 110 Abbildungen in vorzüglichen Zinkätzungen der Reichsdruckerei geben nur ganz ausnahmsweise Verkleinerungen (bei größeren Blättern geben sie Fragmente) und lassen die technische Faktur der Stiche auf das deutlichste erkennen. Überhaupt ist auch in der historischen Schilderung gerade auf den Wandel der technischen Weisen und in der Behandlung einzelner Künstler auf den technischen Fortschritt ihrer Manier in sachkundigster Weise der Nachdruck gelegt worden. Nur so wird die Einsicht in das Künstlerische der Formengebung geweckt und der Sinn für technische und künstlerische *Qualität* — worauf in der Kunstbeurteilung leider nicht immer der rechte Wert gelegt wird — geschärft. *RICHARD GRAUL.*

Musée de sculpture comparée. XIVe et XVe siècles. Catalogue raisonné par *L. Courajod* et *P.-F. Marcou.* Paris 1892. Imprimerie Nationale.

Die Sammlung von Gipsabgüssen nach Werken der Skulptur aller Zeiten, die 1882 im Trocadéropalast in Paris eröffnet worden ist, hat nach und nach diejenige Vollständigkeit erreicht, die bei ihrer Gründung zur Förderung kunstgeschichtlicher Anschauung beabsichtigt war. Aber während bisher nur knappe Verzeichnisse der Sammlung veröffentlicht worden sind, hat jetzt erst die Herausgabe wissenschaftlich erschöpfender Kataloge begonnen. Der erste behandelt eine im allgemeinen viel zu wenig gekannte Epoche der Skulptur in Frankreich während des 14. und 15. Jahrhunderts, eine Epoche, die außerordentlich reich ist an plastischen Werken von einer Vorzüglichkeit, dass sie von der gleichzeitigen Kunst keines der Nachbarvölker übertroffen wird. Der um die Kunde französischer wie italienischer Kunst gleich verdiente Direktor der Abteilung für mittelalterliche und Renaissance-Plastik im Louvre, *Louis Courajod,* hat mit dem Archivar *Marcou* in dem vorliegenden Catalogue raisonné eine durchaus mustergültige Arbeit geliefert. Nicht nur ist die wissenschaftliche Beschreibung der einzelnen Monumente von erschöpfender Gewissenhaftigkeit, auch was an urkundlichem Material beigebracht wird, ist in einer Weise durchgearbeitet, kritisch gesichtet und erläutert, wie man es sich nicht besser wünschen kann. Dazu ist bei jedem Werke die einschlägige Litteratur genau verzeichnet. Endlich sind besonders hervorragende Werke der Plastik, wie etwa Beauneveu's Philipp IV., Karl V., die Sockelstatuen von Jean de Marville und Claus Sluter aus der Karthause von Champmol in Dijon oder der berühmte Mosesbrunnen von Claus Sluter und Claus de Werve in zahlreichen guten Lichtdrucken reproduzirt worden. Kurz, dieser Katalog erfüllt alle Ansprüche, die an ein wissenschaftliches Werk der Art gestellt werden können; in den Händen der Forscher wird er ausgezeichnete Dienste leisten. *RICHARD GRAUL.*

Tante Eulalia's Romfahrt. Von *Max Gg. Zimmermann.* Bildlicher Schmuck von *Kunz Meyer.* Leipzig, A. G. Liebeskind. 1895. VI u. 258 S.

* Die Reiseerlebnisse einer alten Kaffeeschwester aus Ostpreußen, einer entfernten Geistesverwandten der Frau Wilhelmine Buchholz, nur leider ohne jedes Körnchen jenes göttlichen Humors, welcher die Prachtfigur Stinde's unsterblich macht. Eine reizende Beigabe bilden die Vignetten von Kunz Meyer, teils Veduten, teils Genrefiguren und symbolische Scherze von hübscher Erfindung und geschmackvoller Einfügung in das nett ausgestattete Büchlein.

---

* *„Rom und die Campagna"* von *Gsell-Fels,* der erste und noch immer beste der italienischen Reiseführer des berühmten Autors, welcher damit vor 25 Jahren einen ganz neuen, ebenso praktischen wie reichen Stil dieser Art von Litteratur einführte, liegt uns in neuer vierter Auflage vor. Das Buch ist wieder, besonders in allem, was die Kunst betrifft, vom Verfasser mit dem ihn auszeichnenden Fleiße gründlich durchgearbeitet und vielfach verbessert worden. Auch der Apparat an Karten und Plänen wurde in dankenswerter Weise vervollständigt. Eine praktische Neuerung hat das Werk durch eine Einrichtung erfahren, die es ermöglicht, den starken Band in fünf selbständige, mit je

einem besonderen Inhaltsverzeichnis versehene Hefte zu zerlegen, die bequem in die Brusttasche gesteckt werden können. Der Preis für das mit 4 Karten, 49 Plänen und Grundrissen, 94 Ansichten und einem Panorama ausgestattete neue Buch beträgt 13 M.

NEKROLOGE.

Architekt Karl Kayser †. — Am 2. September 1895 verschied in der Privat-Irrenanstalt zu Inzersdorf bei Wien der Architekt *Karl Kayser* im Alter von 58 Jahren. Kayser, ein geborener Wiener, machte nach Absolvirung seiner Studien Reisen in Europa und Amerika. In den Jahren 1864 bis 1867 war er als Architekt in Mexiko thätig und stellte im Auftrage weiland Kaisers Maximilian Restaurirungspläne und Arbeiten an alten Palästen her. Nach dem tragischen Tode seines kaiserlichen Gönners nach Wien zurückgekehrt, richtete er auch hier seine Thätigkeit dauernd auf Wiederherstellung, zum Teil auf Modernisirung mittelalterlicher und barocker Paläste, Schlösser und Burgen. Gleich nach seiner Rückkehr arbeitete er für die Grafen Nako und Rudolf Hoyos, im Jahre 1869 am Palais des Fürsten Kinsky und später, Mitte der achtziger Jahre, am Palais Auersperg, dessen Restaurirung und Vollendung zu seinen glücklichsten Schöpfungen zählt. Kayser hat auch die umfassenden Restaurirungen von Kreuzenstein und Seebarn an der Donau, den Schlössern des kunstsinnigen Grafen Hans Wilczek sen., ferner des Schlosses Liechtenstein bei Mödling geleitet. Er war schon seit Jahren kränklich, wurde aber erst jüngst in die oben genannte Heilanstalt gebracht. *R. Bk.*

PERSONALNACHRICHTEN.

⊙ *Die königliche Kunstakademie in Königsberg* hat am 15. Oktober ihr fünfzigjähriges Jubiläum gefeiert. Bei dieser Gelegenheit hat der stellvertretende Direktor, Landschaftsmaler Professor Dr. *Max Schmidt*, den roten Adlerorden zweiter Klasse mit Eichenlaub erhalten.

*** *Ernst Curtius*, der Lehrer Kaiser Friedrichs, ist am 18. Oktober, dem Tage, wo das Reiterdenkmal des Kaisers auf dem Schlachtfelde von Wörth feierlich enthüllt worden ist, von Kaiser Wilhelm II. zum Wirklichen Geheimen Rate mit dem Prädikat „Excellenz" ernannt worden. — Der Schöpfer des Denkmals, Bildhauer *Max Baumbach* in Berlin, hat den Professortitel erhalten.

WETTBEWERBUNGEN.

*** *Bei der Konkurrenz um ein Denkmal für Ludwig Richter in Dresden*, zu der 33 Entwürfe eingegangen waren, ist der erste Preis (2000 M.), der zugleich den Auftrag der Ausführung in sich schließt, dem Bildhauer *Eugen Kircheisen* in Braunschweig, der zweite Preis (1500 M.) dem Bildhauer *Pöppelmann* in Dresden und der dritte Preis (1000 M.) dem Bildhauer *Georg Albertshofer* in München zuerkannt worden.

*** *Bei der Konkurrenz um ein Denkmal des Großherzogs Ludwig IV. für Darmstadt* hat die Jury den Entwurf des Professors *F. Schaper* in Berlin als den geeignetsten empfohlen.

DENKMÄLER.

München. — Der *Wittelsbacher Brunnen* ist schon im ersten Vierteljahr seines Bestehens Anlass zu einer heftigen Zeitungspolemik geworden, die sich in zahlreichen Magistratssitzungen fortspann. Um über die Angelegenheit ganz kurz zu referiren, sei nur folgendes gesagt. Die beiden schönen Marmorgruppen prangten eines Tages in cementgrauem Anstrich, der allgemeines Entsetzen hervorrief. Man wusste nicht, dass man das erste Stadium eines Tönungsprozesses vor sich hatte, den Prof. *Hildebrand* zur Beruhigung seines künstlerischen Gewissens auf eigene Faust vornahm, da auch ihn der farbige Missklang des sauberen hellen Untersberger Marmors mit dem sich stets mehr färbenden rotem Kalkstein störte, — ohne allerdings zu bedenken, dass sein Werk nicht mehr sein Eigentum, sondern das der Stadt sei. Wie weit Hildebrand damit Recht oder Unrecht that, geht uns hier nichts an, sondern nur, dass er im Laufe der fortschreitenden Tönung den Eindruck des ganzen Brunnens immer harmonischer zu gestalten wusste, so dass er eigentlich jetzt erst so recht zur Geltung gelangt. Ein jeder, der die Anlage nur vor der Tönung gesehen hatte, wird eine falsche Vorstellung von der Absicht des Künstlers, die erst jetzt klar zu Tage tritt, mit davon genommen haben. Erst jetzt fällt das kleine „aber" fort, dessen Tilgung man anfangs der Zeit überlassen wollte und deren Wirken nun der Schöpfer des Kunstwerks selbst mit bestem Erfolg übernommen hat. *SCH.-NBG.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* *Makart's „Triumph der Ariadne"*, eine der großartigsten und wirkungsvollsten Schöpfungen des Meisters, wurde kürzlich zu mäßigem Preise für die Galerie des Wiener Hofmuseums erworben und in der modernen Abteilung aufgestellt. Die „Neue Freie Presse" berichtet über den Kauf: „In erster Linie gebührt das Verdienst, dass die Galerie in den Besitz des Gemäldes gekommen, wie uns aus London berichtet wird, unserem kunstsinnigen diplomatischen Vertreter in England Grafen Deym. Das Gemälde war in Wien seinerzeit für eine bedeutende Summe von dem englischen Großindustriellen Duncan angekauft worden, der später fallirte und sich gezwungen sah, seinen Bilderschatz zu verpfänden. Das Kunstwerk wurde gerichtlich versteigert, dies erfuhr Graf Deym und erstand es um den verhältnismäßig geringen Preis von 260 Pfund. Selbstverständlich kam es um denselben Betrag an die kaiserliche Galerie, nachdem Direktor Schaeffer den Antrag, das Bild anzukaufen, gestellt hatte, den der Kaiser sanktionirte. Das Gemälde war nur in kaum nennenswertem Grade restaurationsbedürftig und prangt nun in derselben Farbenpracht, in der wir es seinerzeit in dem Studio des Meisters gesehen, in der Galerie."

⊙ *Auf der diesjährigen großen Berliner Kunstausstellung* sind insgesamt 327 Kunstwerke für rund 375 000 M. verkauft worden, um 108 000 M. mehr als im vorigen Jahre. Dieses Ergebnis ist um so glänzender, als der Staat nur ein einziges Bild erworben und eine Verlosung von Kunstwerken wie in früheren Jahren nicht stattgefunden hat.

Venedig. Neuorganisirung der Galerie der Akademie. Fast gleichzeitig mit der Eröffnung der Ausstellung erfolgte die Wiedereröffnung der hiesigen Gemäldegalerie, deren Gemälde eine durchgreifende Neuaufstellung erfuhren. Nach verschiedenen mehr oder minder unglücklichen Versuchen einer besseren Aufstellung der Gemälde nahm die Angelegenheit diejenige Wendung, welche die einzige war, die zu einem praktischen Resultat führen konnte: nämlich nicht einzelnes Verhängen der Gemälde, sondern eine radikale „Umgestaltung" der Galerie. Diese ist nun, dank dem energi-

schen Eingreifen des Unterrichtsminister Bacelli, durch die Herren Cantalamessa und Venturi, als Regierungsbevollmächtigte hierhergeschickt, geschehen. Die Neuerung besteht nicht nur darin, dass die Gemälde nach Meistern und Schulen aufgestellt wurden, sondern wichtig ist hauptsächlich, dass alle Gemälde in der Tragweite unserer Augen sich befinden. Wenige nur sind über der Augenhöhe aufgestellt. Früher war der symmetrischen Anordnung jede andere Rücksicht geopfert. Es ergab sich jedoch aus der Neuerung, welcher auch einige unwichtige Bilder, als ausgeschlossen, zum Opfer fielen, dass die Wände der großen hohen Säle auch oberhalb leer blieben. Diesem Übelstande wurde nachgeholfen durch die Bekleidung der sämtlichen Säle mit Stoff. Dieser jedoch, in der Eile nicht vollkommen nach Wunsch zu beschaffen, entspricht in der Farbe nicht immer dem Gewollten. Im großen Ganzen aber hat die Galerie nach dem Vorgange Ludwig Passini's, der durch seine hochherzige Schenkung dem Assuntasaale schon vor zwei Jahren zu einer würdigen Damastbekleidung verhalf, jetzt durch vollkommene Durchführung dieses Systems ein sehr vornehmes Aussehen erhalten, wie solches den Schätzen, die sie beherbergt, entspricht. Ganz besondere Sorgfalt ward den interessanten Gemälden Carpaccio's zu teil, dem Cyclus der Ursulalegende. Man verdankt diese würdige Aufstellung dem Geschmacke des hiesigen Professors Alessandri, dem es nach verschiedenen Versuchen gelang, (endlich durch Verkleinerung des Saales) das Oberlicht auf die Bildflächen zu konzentriren und den Bildern jene geschlossene Wirkung wiederzugeben, die sie einst in dem Bruderschaftsgebäude gemacht haben müssen, für welche sie gemalt waren. Ein Gleiches gilt von dem anstoßenden Saale, der Gentile Bellini's Prozessionsbild, sowie alle anderen Darstellungen enthält, die sich auf das Wunder des heiligen Kreuzes beziehen und welche einst der Scuola S. Giovanni Evangelista angehörten. Die Ausschmückung dieses hochinteressanten Saales leitete der hier lebende spanische Maler Fortuny. — Ganz besonders interessant ist ferner, dass Tizian's „Tempelgang der Maria“ nun wieder an der Wand angebracht ist, für welche das Bild gemalt war, und zwar über den in dieselbe einschneidenden Thüren des sog. „Albergo“, d. h. jenem kleinen, einer Sakristei ähnelnden Zimmer mit geschnitzter Decke aus bester Zeit. Ich machte schon vor Jahren in dieser Zeitschrift darauf aufmerksam, dass dieses Bild, über welches neuerdings Paoletti die Bestellungsdokumente veröffentlicht hat, an diese Stelle gehöre. Man kann einwenden, dass es an Wirkung eingebüßt habe und nun zur Wanddekoration herabgewürdigt sei; aber eine solche sollte es ja von Anfang an sein. Unbegreiflich viel kleiner sieht das Bild aus, doch versteht man jetzt erst Komposition und Lichtführung vollkommen. In den großen Sälen der Galerie wurden die hervorragendsten Bilder durch angebrachte Sockel und Umrahmungen ausgezeichnet. So machen denn jetzt der „Fischer“ des Paris Bordone, die herrlichen Bonifazio u. s. w. eine prachtvolle Wirkung. Auch sieht man jetzt erst, welch große Anzahl von Bildern einzelner Meister die Galerie besitzt. Das vergleichende Studium ist unendlich erleichtert durch diese neue Anordnung der einzelnen Meister in ungeteilter Reihe. In unglaublich kurzer Zeit (ungefähr vier Wochen) wurde diese tiefeingreifende Umgestaltung der so wichtigen Galerie ins Werk gesetzt. Hoffen wir nun, dass dank dem Eingreifen Bacelli's und infolge der ohne Rückhalt gebotenen reichen Mittel in der Hand tüchtiger Leute diese Neuordnung eine endgiltige sei und die Galerie auf einige Jahre zur Ruhe komme.

A. WOLF.

VERMISCHTES.

*** *Die Medicäergräber in Florenz.* Auf Anordnung des italienischen Unterrichtsministers sind am 2. Oktober die in der Sakristei von St. Lorenzo zu Florenz befindlichen Gräber des Giuliano und des Lorenzo de Medici eröffnet worden, um festzustellen, ob sie auch wirklich deren Gebeine enthielten. Berichten italienischer Blätter zufolge soll das Ergebnis der Nachforschung ein bestätigendes sein. Man fand nach Wegnahme der Madonna des Michelangelo und der Statuen der heiligen Cosmas und Damian unter der Grabplatte zwei aufeinandergestellte Holzsärge, deren oberster noch gut erhalten, während der unterste völlig vermodert war. Auf dem ersten war mit Tinte geschrieben: Giuliano di Pietro di Cosimo de' Medici, und drinnen lag ein Gerippe, dessen Schenkelknochen gegen den Brustkorb hinaufgebogen waren und an dessen Schädel und Schienbein man Verletzungen von einer Schnittwaffe bemerkte. Diese Verletzungen sollen mit der Beschreibung übereinstimmen, welche Macchiavelli von der am 26. April 1478 erfolgten Ermordung Giulianos giebt. Das Gerippe des andern Sarges war stark vermodert, doch konnte man den Schädel mit dem Bildnis Lorenzos vergleichen und die Übereinstimmung der Hauptlinien sowie eine für ihn charakteristische Missbildung des Knochens unter der Nase feststellen. Nachdem die beiden Schädel photographirt worden waren, wurden die Gebeine in zwei neue Holzsärge mit einer auf die Eröffnung des Grabes bezüglichen Urkunde und Inschrift gelegt und die Gruft wieder geschlossen. Der alte Sarg Giulianos wird dem Florentiner Museum einverleibt werden.

ZEITSCHRIFTEN.

Der Formenschatz. 1895. Heft 8/9.

Nr. 113. Helm in Form einer phrygischen Mütze. Bronce, jetzt in der Bibliothèque Nationale in Paris. — Nr. 114. Sogenannter Apollo Pourtalès im britischen Museum zu London. Römische Marmorkopie nach einem griechischen Originale. — Nr. 115. Thürklopfer in romanischem Stil; Kathedrale von Lausanne. — Nr. 116. Aufsteigendes Pflanzenornament in S. Michele in Venedig. Italienische Skulptur vom Ende des XV. Jahrhdts. — Nr. 117. Das segnende Christuskind und der Schmerzensmann. Zwei Blatt Stiche des sogen. Meisters des Amsterdamer Kabinetts von 1480. — Nr. 118. Treppe am Rathaus in Lübeck; deutsche Arbeit des XVI. Jahrhdts. — Nr. 119. Albrecht Dürer (1471—1528): Maria mit dem Christusknaben; Ölgemälde in der Kaiserlichen Gemälde-Galerie in Wien. — Nr. 120. Detail von der Chorbühne in Limoges; französ. Renaissancearbeit. — Nr. 121. Juan de Yciar (Spanischer Maler und Schreibmeister um 1550): Zwei weitere Blätter aus dessen Vorlagenwerke „Arte subtilissima por la qual se essenna a escrivir perfectamente.“ Zaragoca 1550. — Nr. 122. Allessandro Vittoria (Bildhauer des XVI. Jahrhdts., gest. 1605). Statue des Heiligen Hieronymus in S. Maria gloriosa de' Frari in Venedig. — Nr. 123. Michel le Plon. (Goldschmied und Kupferstecher von Frankfurt a/M., geb. das. 1530, gest. zu Amsterdam 1656): Drei Blatt Ornamente für Messergriffe. Kupferstich. — Nr. 124. Paul Ponce gen. Trebati: Schreitender Löwe an der Fassade des Hotel Carnavalet in Paris. — Nr. 125. Daniel Marot (Französischer Architekt und Zeichner, 1650—1712): Entwurf zu einer Plafond-Dekoration. Stil Louis XIV. Kupferstich. — Nr. 126. Pierre-Charles Trémolières (Französischer Maler, geb. 1703 zu Chollet, gest. 1739 zu Paris): Minerva lernt den Nymphen die Stickereikunst. Deckengemälde im Staats-Archiv in Paris. — Nr. 127. Hubert-François Bourguignon Gravelot: Titelbild und Schlussvignette aus „Décameron de Jean Boccace“ Londres 1757—1761. Kupferstich. — Nr. 128. Pierre-Jean David: Porträt des Generals Bonaparte in der Bibliotèque Nationale in Paris. — Nr. 129 u. 130. Viergespann des Herkules Melampygos. — Nr. 131. Schlafender Satyr; im Museum von Neapel. — Nr. 132. Romanisches Portal an der Kirche in Avallon (Frankreich). — Nr. 133. Kopf einer Statue des heil. Jacobus; Museum von Beauvais. — Nr. 134. Grabstein des Fürsten Wilhelm, Grafen und Herrn zu Henneberg. Marmorarbeit vom Ende des XV. Jahrhdts. an der Pfarrkirche in Bozen. — Nr. 135. Hans Memlinc: Maria mit dem Jesusknaben; Ölgemälde in der Galleria Brignole Sale in Genua. — Nr. 136. Giovanni Bellini: Venus als Herrin der Welt — Nr. 137. Gg. Haas; ein weiteres Blatt aus dem Vorlagenwerke für Schreinerarbeiten. — Nr. 138. Paul Ponce: Kriegerische Trophäen, und Jean Goujon: Kindergruppe. — Nr. 139. Peter Paul Rubens: Die Erziehung der heil. Jungfrau. — Nr. 140. Hugues Brisville: Vorlagen für Schlosserarbeiten; Stil Louis XIV. — Nr. 141 u. 142. François Girardon: Badende Nymphen, Basrelief im Garten von Versailles. — Nr. 143. Giovanni Domenico Tiepolo: ein weiteres Blatt aus der Folge „Flucht nach Egypten.“ — Nr. 144. Jacques Louis David: Bildnis der Madame Recamier.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN Heugasse 58. BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 4. 1. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DER SECESSION IN MÜNCHEN.

III.

Jetzt, nachdem die Ausstellung ihre endgiltige Fassung erhalten hat, und man sie gut kennt, ist es erst möglich, sie als Gesamtleistung gegenüber ihren Vorgängerinnen zu beurteilen. Und da hört man denn unter den Unparteiischen und Urteilsfähigen eigentlich nur die eine Stimme, dass auch diese Ausstellung in jeder Hinsicht einen Fortschritt bedeute. Denn trotz ihrer Reichhaltigkeit ist sie gewählter als je und enthält eine so große Anzahl von wirklichen Perlen, dass man nicht mehr in einer Jahresausstellung, sondern in den vornehmen Räumen einer exklusiven Privatgalerie zu wandeln meint. Auch in einer solchen stößt man hie und da auf ein Stück, das eigentlich ebensogut fehlen dürfte, aber das sind verschwindende Ausnahmen, die nicht stören, wie es noch im Glaspalast der Fall ist. Dort muss man in der deutschen Abteilung zum mindesten vier Bilder übergehen, um auf ein fünftes gutes zu stoßen, wodurch natürlich das Niveau gewaltig gedrückt wird und die Quantität ganz unnötig auf Kosten der Qualität anwächst.

Trotz der ungeheuer großen Ziffer der zurückgewiesenen Bilder ist jedoch in der Secession noch eine solche Fülle von Kunstwerken da, dass es wieder geboten erscheint, die Hervorhebung von Einzelleistungen auf ein Minimum zu beschränken und zu versuchen, nur rasch die großen Hauptzüge zu schildern.

Das, was die Ausstellung zur besten Veranstaltung dieser Art überhaupt im ganzen Jahre macht, ist, außer dem hohen Niveau des allgemeinen Könnens der sehr ins Gewicht fallende Umstand, dass man nirgends weniger als dort das empfindet, was man den Secessionisten mit Gewalt andichten wollte: irgend eine Art von Programm-Malerei. Keine Spur davon. Überall sieht man eine durchaus individuelle und eigenartige Entwicklung, nirgends ist ein Schulsystem auf den Schild erhoben, und sogar die allgemeinen Zeitideen werden so persönlich wie nur möglich verarbeitet. Mit Vergnügen muss man bemerken, wie wenig Mysticismus hier getrieben wird — mit Vergnügen, jawohl. Ich bin ein enthusiastischer Verehrer der Bestrebungen, die, ausgehend von den englischen Präeraffaeliten, sich über den Kontinent verbreiteten und dort mit allerlei Namen belegt worden sind; grade deshalb sage ich das.

Das Gros der Künstler, notabene sogar der guten Künstler, dürfte ruhig fortfahren, sich mit der subjektiven Wiedergabe der realen Welt zu beschäftigen, ohne sich etwas zu vergeben. Denn es ist eine verhältnismäßig nur kleine Zahl, deren weltabgewandtes Streben sie auf die mystischen Symbole weist, deren sich heute viel zu viel ohne zwingende Notwendigkeit bedienen. Ebenso, wie es auch viel weniger geborene Stilisten unter den Künstlern giebt, als man es uns heute glauben machen will. Die Verteilung der Naturen mag nicht immer die gleiche sein, unter dem Drucke der heutigen Kulturströmungen mögen die einen im Abnehmen und die anderen im Steigen begriffen sein; trotzdem kann man darauf schwören, dass es sich bei drei Viertel all der Werke, die unter der Flagge des Neuidealismus segeln, um Imitation und nicht Inspiration handelt. Und imitiren lässt sich in gewissem Grade alles. Wer auf das „Studio" abonnirt ist und einigermaßen zeichnen kann, bringt mit geringer Mühe Dutzende solcher Reminiscenzen zusammen, die jedoch im besten Falle einen nur industriellen Wert haben. Und gerade in dieser Hinsicht hat die Secession eine Hauptmission erfüllt. Hunderte von Leuten, welche unbewusst oder absichtlich die Jury und das Publikum

zu mystificiren gedachten und offene Arme erwarteten, fanden ihre Zurückweisung. Und dabei hätten sie ihr Talent vielleicht zu Erfolg geführt, wenn sie sich als das vorgestellt hätten, was sie waren, anstatt matte Reflexe von Fremdem zu geben. Nichts kann fataler wirken, als ein tüchtiger Wirklichkeitsmaler, der seine Kinder in das durchsichtige Gewand der zartesten Blüte, die unsere Zeit hervorgebracht, hüllen will. Das, was dort traumhaft zwingend wirkt, wird hier zum bunten Faschingsgewande, das ernsthafte Leute nicht täuscht. Man sehe sich die Künstler doch nur 'mal an: tüchtige Maler mit offenen Augen und derben Fäusten, die sich des Lichtes und der Erde freuen und über die beneidenswerte Gabe verfügen, die „Natur bei der Gurgel zu fassen und daherzuschleppen“. Aber Mystiker wie Burne-Jones oder Khnopff wären nicht abnorm in ihrer Kunst, wenn sie nicht auch abnorm als Menschen wären. Mit Rezepten lässt sich nichts machen, Mysterien hören auf, Mysterien zu sein, wenn man den Schleier lüftet und sie dem Volke zeigt.

Dabei soll nicht im geringsten geleugnet, im Gegenteil dick unterstrichen werden, dass der *Einfluss* willkommen ist und, sobald er nur geschmackbildend und verfeinernd wirkt und nicht zur Nachahmung veranlasst, bei festen Persönlichkeiten, die sich nicht so leicht selbst verlieren, zum Guten führt, ja, wie eine Erlösung kam. Unsere ganze Zeit durchzittert eine zu tiefe Sehnsucht nach wahrer Religiosität, nach mystischer Vertiefung einer ethischen Kultur, nach Reinheit und Schönheit, als dass nicht die Gaben der Ästhetiker wie berauschend wirken sollten. Seltsam, die Zeit der Fabrikschlote und der Socialdemokratie bringt die keuschesten, aristokratischsten Blüten hervor, deren Zauber alle Welt bethört. Und das Suchen nach vergeistigter Schönheit ergreift alle und erstreckt sich auf alle Stoffgebiete. Ich wies in meinem vorigen Berichte darauf hin, wie man auch durch die moderne Landschaft tiefere seelische Emotionen auszulösen versteht, als durch die objektive Wiedergabe von Natureindrücken möglich ist. Beim Figurenbilde lag diese Wirkung näher, und ganz allgemein spricht aus allen ausgestellten Bildern, die den menschlischen Körper zum Vorbild haben, ein geistiges Fluidum, das weit über das virtuose Modellabschreiben hinausgeht. Eines, an das ich da zuerst denke — es sind *Herterich's* „Abendklänge“ —, ist im Grunde ein schlichter, allerdings ganz ungemein persönlich gesehener Naturausschnitt — ein intimes Stück schöner Natur, vor dem er entzückt stehen blieb, und das *er allein* so sah, wie er es malte und wie er es malen *musste*. Kein Pinselstrich ist gethan in der Absicht, zu verblüffen, der Maler kann dabei nicht an Ausstellung, modern oder unmodern, Erfolg oder Nichterfolg gedacht haben, sondern die Freude an der Natur muss ihm den Pinsel geführt haben. Und trotzdem sind darin alle zarten, nervösen Empfindungen des scheidenden Jahrhunderts hineingewoben — eine keusche Blüte, deren Duft ihrer halben Erschlossenheit entströmt. Andere — ich denke an *Volz* und *Exter* — abstrahiren mehr von der Natur, indem sie sich einer gewissen stilisirenden Behandlung nähern, ersterer mit seinen „Singenden Musen“, letzterer mit seinem „Charfreitag“, den die Pinakothek angekauft und Exter als einen Künstler, der sich zur Klarheit durchgerungen, zeigt. Am meisten Stilist ist wohl *Stuck*, der, was nach seinem „Krieg“ kaum möglich erschien, in diesem Jahre alle überraschte mit einem neuen Werke so wuchtig und von solch monumentaler Gewalt, die den engen Rahmen zu sprengen scheint, dass man vor diesem Kraftgenie in Bewunderung sich neigt und sich seiner Lorbeeren freut, die ihm nur der hämische Neider missgönnen kann. — *Uhde* giebt uns diesmal Rätsel auf. Er war ein Meister geworden, der schon längst seine festen und eigenen Bahnen gefunden hatte, der, so selbständig er war, doch nicht mehr überraschte, es sei denn dadurch, dass er jedes Jahr *noch* besser malte. Er, früher der wegbahnende Pionier der schlichten Wahrheit in Geste und Ton, von dem die andern Natur sehen lernten, dann der mystische Wirklichkeitsmaler — er zeigt heute eine ganz unverkennbare Annäherung an die alten Meister. Dieses „Um Christi Rock“ könnte beinahe von einem derben Talente aus der Schule Veronese's stammen. Nicht, als ob es akademisch wäre, wie vorlaute Stimmen schon verkündeten, aber es zeigt doch schon zu deutlich ein so starkes Abweichen von der wahren Erscheinung der Natur, wie Uhde sie sonst brachte; man thut aber gut, abzuwarten, wohinaus dieses neue Streben will.

Wie nun all die vielseitigen Talente kennzeichnen, die, so verschieden sie selbst sind, so verschiedenes bringen? Da sind einige, die aufs vortrefflichste einen ungesuchten, frischen Märchenton mit modernstem malerischen Können verbinden. Eine der glücklichsten Inspirationen derart ist *Ludwig v. Zumbusch's* „Die Hochnotpeinlichen“, ein Trupp mittelalterlicher Richter, die, den Tod als Begleiter, vom Rabenstein hinuntersteigen. Der ganze düstere, unbarmherzige Fanatismus jener Justiz ist in diesen Perücken geschildert, trotzdem ihnen durch eine starke Dosis Humor das Schauerliche genommen ist. Auch *Wislicenus'* beide Bilder gehören zu dieser Gruppe. *Fritz Hass* giebt ein grosses Nachtstück, das Weib, das den Geliebten am dunklen Orte trifft, *Dettmann* einen blumigen Garten, in dem Engel mit Kindern spielen. Auch *Hengeler's* kleiner Humoristika sei hier gedacht, die den Beweis führen, dass, vom Rechten ergriffen, auch die lustigste Karikatur als Ölbild Ausdruck finden kann und als kleines Kunstwerkchen betrachtet sein will. *Marie Schnür* giebt ein prächtiges Stück Malerei, zu dem der Titel „Heil. Cäcilie“ herhalten muss, *Slevogt* zwei außerordentlich gemalte Akte, die das Publikum natürlich nicht zu würdigen weiß, indem es sich nur über die Bezeichnung „Ein Menschenpaar“ aufhält. Ja, überhaupt

das Publikum. Ohne dieses würde die Ausstellung mehr Genuss gewähren, denn so oft man sich vornimmt, der Leute Gebahren zu ignoriren oder sich darüber hinwegzusetzen, so oft auch wird einem die Durchführung dieses Entschlusses unmöglich gemacht. Denn es ist wirklich schwer, sich in Kunstwerke zu versenken, wenn neben einem Familie Buchholz von Bild zu Bild zieht und vor einem jeden ungenirt laute Lachsalven loslässt. Könnten da nicht die Ausstellungsdiener zur Zurechtweisung solcher Leute angewiesen werden, so gut wie unanständiges Gebahren im Theater und Konzertsaal nicht geduldet wird?

Doch ich sprach von Bildern. Der echteste aller Fabulisten ist und bleibt vor der Hand doch noch immer unser großer *Böcklin.* Wenn Rosetti und Watts für England charakteristisch sind, so ist er es für die deutsche Kunst. Da er längst unter die Klassiker eingereiht worden, ist es überflüssig, noch einmal eine Charakteristik von ihm zu versuchen. Auf unserer Ausstellung findet man einiges neue und ältere, bekanntes und unbekanntes. Da ist vor allem seine „Venus Genetrix“ vom Jahre 1895. Wie gar viele Werke des Meisters, ist es eines der Bilder, die zuerst eine gelinde Verwunderung aufkommen lassen, dann aber von Tag zu Tag mehr entzücken. Venus Genetrix! Feierlicher Jubel und Musik! Die Cymbel klingt, und dem Boden entströmen heiße, befruchtende Dämpfe, in denen die Göttin erscheint. Ein Rauschen und Klingen geht von ihr aus, das den Saal erfüllt, ihre Nacktheit leuchtet herrlich, und bezwingenden Liebreiz strahlt ihre sieghafte Schönheit. Ein voller, schwellender Akkord im Mittelbilde, der ausklingt in den beiden Flügeln. Welch' ein Frühlingszauber auf dem linken, welch' mittägliches Glück auf dem rechten! — Wie wundervoll ist sein „Odysseus und Kalypso“! Die Sehnsucht könnte das Bild heißen, Sehnsucht atmet hier alles, Sehnen; Sehnen die ragende Figur des Vielerfahrenen, dessen abgewandter Blick über das unendliche Meer streift, Sehnen die Augen der liebenden Nymphe. Ein ganzes Kunstwerk neueren Datums ist auch die „Frühlingshymne“, ein Farbengedicht auf Lenzjubel und Maienlust: ein Hain, wie Böcklin ihn uns zuerst gezeigt, und drei Frühlingsgestalten; herrliches Fleisch, das festlich leuchtet, eines Wassers klarer Spiegel, zitternd im Frühlingshauche, kleine Amoretten, die als bunte Falter die Luft durchgaukeln. Das ist es ja — wie bunte Falter erscheinen sie uns, und nicht wie dreijährige Kinderakte, die *Hynais* malt. Hier vergisst man, an den Kinderakt zu denken, sondern meint, dass diese Luft ihre geflügelten Scharen so notwendig hat, wie ihre weißen Wolken und die Flur die bunten Blumen. — Wie köstlich ist der pfeifende Faun, wie heroisch die „von Piraten überfallene Burg“! Allein das Stück Himmel unter dem Brückenbogen ist ein vollendetes Kunstwerk; ein Meer von Poesie liegt auf diesem kleinen Fleck, vor dem man Tage verträumen und stets in diese unendlichen Wolkenfernen, die sich da auftürmen und weiterziehen, schauen könnte.

Es war nicht klug gehandelt von den Leuten, die diesen Heros antasteten. *SCHULTZE-NAUMBURG.*

BÜCHERSCHAU.

Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten. Herausgegeben von *Georg Hirth* und *Richard Muther.* München u. Leipzig, G. Hirth's Kunstverlag. 1893. 4.

Mit der zehnten Lieferung und der zweihundertsten Tafel, welche den schönen Holzschnitt von Jungtow nach Rethel „Der Tod als Freund“ reproduzirt, ist kürzlich diese gehaltvolle Sammlung zum Abschluss gekommen, welche kein ernster Kunstfreund, besonders aber kein Liebhaber und Sammler auf dem Gebiete der graphischen Künste sich entgehen lassen darf. Die Publikation beschäftigt sich ausschließlich mit der Wiedergabe solcher Holzschnitte, welche die Zeichnungen auf dem Stock in Faksimile reproduziren, also vorwiegend mit einfachen Umrissschnitten, wie diese ja in den früheren Jahrhunderten die bei weitem überwiegende Mehrzahl der xylographischen Arbeiten bildeten. Freie Übersetzungen malerischer Art im modernen Stil blieben aus dem Rahmen des Werkes ausgeschlossen. Die Holzschnitte erscheinen in demselben mittels Zinkätzung wiedergegeben. Diese genügt für den gedachten Zweck in nahezu vollendeter Weise. Ein Abschwächen des altertümlichen, derben Stils — wie das beim xylographischen Kopiren unvermeidlich erscheint — ist bei der photomechanischen Vervielfältigung ausgeschlossen. Nur den zartesten Produkten eines Holbein und Dürer gegenüber versagt das Verfahren bisweilen den Dienst. Vor diesen, wie vor allem Höchsten, lässt aber auch der geschickteste Nachahmer die Waffen sinken. Die Sammlung umfasst den ganzen Verlauf der Geschichte des Holzschnittes von den Anfängen im 14. bis zu der Neugestaltung im 19. Jahrhundert. Kein irgendwie hervorragender Meister ist übergangen. Zahlreiche Seltenheiten und Unica bringen selbst den an großen Kunstmittelpunkten wohnenden Kunstfreunden Überraschendes und Neues. Vor allem aber wird der Lernende den Herausgebern dankbar sein für die bequeme Führung durch ein früher schwer zugängliches Wissensgebiet. *C. v. L.*

Georg Hirth, *Aufgaben der Kunstphysiologie.* München und Leipzig, Hirth. 2 Bde. 8. 1891.

Das zweibändige Werk enthält eine solche Fülle feiner Naturbeobachtung und geistreicher Gedanken über Dinge und Erscheinungen, welche in den Bereich der Kunstphysiologie, also auch der Kunsterziehung gehören, und der Verfasser hat in so hohem Grade zugleich die Gabe klarer und bestimmter Darstellungsweise, dass dieses Buch mit Freude zu begrüßen ist, als ein ganz bedeutender Fortschritt in der Behandlung und Beantwortung derartiger Fragen, die dem Künstler und Kunstfreund oft lebhaft entgegentreten und deren glückliche Lösung auf Grund scharfer Naturbeobachtung und wissenschaftlicher Experimente der bildenden Kunst nur förderlich sein kann. Der Verfasser führt, wie er im Vorworte verspricht, wirklich den Beweis, dass die Ausübung der Kunst sowie der Kunstkennerschaft auf einer psychophysischen Organisation beruht, welche, einmal erworben, eine bleibende ist und jeder Neuerwerbung wieder ihr Gepräge aufdrückt, auch dass das äußere Auge doch nur der Vermittler ist und dass Aufklärungen über das Wesen des Kunstverstandes nicht ohne Gehirnphysiologie zu er-

reichen sind. Welche Abschnitte man auch herausgreift, ob jene des ersten Teiles über das spezifisch Künstlerische, über kunstphysiologische Probleme, oder jene des zweiten Teiles über ein- und doppeläugiges Sehen, über komplementäre Energie und Lichtgleichung, überall sieht man den Verfasser bemüht, auf der Basis moderner vorgeschrittener Wissenschaft der Wahrheit nahe zu kommen, unverzagt zugreifend, um veraltetem Vorurteil zu raschem Abzug zu verhelfen und neuen lebenskräftigen Samen zu streuen in das aufgelockerte Feld; überall manifestirt sich ein das Wesen der Sache mit freiem weitem Überblick umfassender Geist.

T.

Anton Springer's Doppelbiographie *Raffael's* und *Michelangelo's* war seit längerer Zeit im Buchhandel vergriffen. Der Verleger (E. A. Seemann in Leipzig) hat nunmehr eine neue, dritte Auflage veranstaltet, von der der erste Band fertig vorliegt, der zweite und letzte aber im Dezember d. J. erscheinen soll. Die Durchsicht des Werkes, das als eine Meisterleistung historischer Schilderung längst anerkannt wurde, ist von des Verfassers Sohn auf Grund hinterlassener handschriftlicher Bemerkungen besorgt, die nur einige wenige Einfügungen und Änderungen des Wortlautes herbeigeführt haben. Wesentlich verbessert und bereichert erscheint die neue Auflage in illustrativer Hinsicht; vor allem sind die nach den Originalen wiedergegebenen Kupferlichtdrucke von Raffael's berühmtesten Madonnenbildern ein dem geistigen Gehalte des Werkes entsprechender Schmuck.

DENKMALER.

*** *Ein Denkmal Ernest Meissoniers* von *Antoine Mercié* ist am 25. Oktober in Paris enthüllt worden. Es steht im Garten vor dem Platze, auf dem sich früher die Tuilerien befanden, und stellt den Künstler sitzend, mit Pinsel und Palette in der Hand, dar. Die Figur ist in Marmor ausgeführt worden. Der Sockel ist mit Reliefs geschmückt, die Figuren und Gruppen aus Meissonier'schen Bildern wiedergeben.

Wien. — Am 14. Oktober fand im Wiener Stadtpark die Enthüllung des von Professor *Edmund Hellmer* modellirten Denkmals statt, das dem Maler *Emil J. Schindler* von einer Anzahl seiner Freunde und Verehrer gesetzt wurde. Der Verewigte ist in sitzender Stellung auf niedrigem weißem Sockel — alles in Marmor — dargestellt; das Denkmal steht in einer kleinen, aus Gesträuchen geformten Nische, mit dem Gesichte gegen den Teich und dem Rücken gegen die Wien, in der Nähe des eisernen Kioskes. —:—

Trient. — Hier wird an der Herstellung eines *Dantedenkmals* eifrig gearbeitet. Ein Bronzerelief, „das Paradies", wurde bereits an seinen Platz gebracht. Auch die Statue Dante's dürfte demnächst versetzt werden. Die Enthüllung des Monumentes wird nächstes Jahr stattfinden. —:—

Wien. — Die bei den Monumentalbauten *Hasenauer's* beschäftigt gewesenen Künstler, Industriellen und Werkmeister haben bald nach seinem Tode beschlossen, ihm auf dem vom Wiener Gemeinderate votirten *Ehrengrabe* auf dem Centralfriedhofe ein würdiges *Grabmonument* zu errichten. Das betreffende Komitee hat eine beschränkte Konkurrenz zur Erlangung eines Projektes für dieses Monument ausgeschrieben. Von den eingelangten Projekten wurde das vom Architekten Baurat *Otto Hofer* und dem Bildhauer *Johannes Benk* vorgelegte Modell zur Ausführung angenommen und den beiden Künstlern die sofortige Ausführung übertragen. —:—

*** *Professor Adolf Donndorf* in Stuttgart hat seiner Vaterstadt Weimar einen Brunnen geschenkt, der seinen Platz in der Geleitstraße erhalten hat und am 20. Oktober feierlich enthüllt worden ist. Über der aus Fichtelgebirgsgranit hergestellten Brunnenschale erhebt sich als Krönung des Ganzen eine in Bronze gegossene Gruppe, eine anmutige Frauengestalt, die im rechten Arme ein Kind trägt und an der linken Hand einen Knaben mit einem Wasserkruge führt.

⊙ *Ein Denkmal der Kaiserin Augusta* ist am 21. Oktober auf dem Opernplatze in Berlin, zwischen dem Palais Kaiser Wilhelms I., das auch das Heim der Kaiserin Augusta gewesen war, und dem Opernhause, enthüllt worden. Der Schöpfer des Denkmals, Professor *Fritz Schaper*, hat die hohe Frau auf einem Sessel ruhend dargestellt. Von dem mit einem Diadem geschmückten Haupte, das etwas nach links, nach dem Palais, gewendet ist, fällt ein Schleier herab, der vor der Brust von der aufgestützten Rechten zusammengehalten wird, während die im Schoße ruhende Linke eine Urkunde hält. Von der Lehne des Sessels fällt in breiten Falten der Mantel herab. Die Figur ist in weißem Carrara-Marmor ausgeführt. Sie ruht auf einem Sockel von rotem Marmor, zu dem drei Granitstufen hinaufführen. An der Vorderseite des Sockels ist die Widmung eingemeißelt, an den Seitenflächen sind zwei Reliefs, ebenfalls aus weißem Marmor, angebracht, von denen das dem Palais zugewendete die Fürsorge für die Hinterbliebenen der gefallenen Krieger, das andere die Pflege der Verwundeten im Felde darstellt. Schaper hat die schwierige Aufgabe in befriedigender und zugleich taktvoller Weise gelöst.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Alexandrien. — Nach der Münch. Allg. Ztg. wurde am 30. September in feierlicher Weise im Beisein des Khedive, sämtlicher Minister, der englischen Unterstaatssekretäre und vieler anderer hoher Würdenträger, Konsuln und fremder Marineoffiziere etc. *das neue archäologische Museum* eröffnet. Das Bauwerk ist einfach, aber gefällig, sein einziger Schmuck das mit dorischen Säulen geschmückte Peristyl. Es ist ein Centralgebäude mit zwei Flügeln, so dass, sobald neue Konstruktionen hinzugefügt werden sollten, ein Parallelogramm mit einem Mittelhofe entstehen wird. Wenn die Sammlungen, welche das Museum enthält, bis jetzt auch noch keine Reichhaltigkeit aufweisen, so sind sie nichtsdestoweniger von beträchtlichem Werte. Gleich im Vestibul erhebt sich u. a. die Marmorstatue des Herkules, die in Alexandrien in der Rosettestraße gefunden wurde und das schönste Skulpturwerk ist, welches Ägypten besitzt. Am Tage der Eröffnung machte ein reicher griechischer Privatmann dem Museum seine kostbare Münzensammlung zum Geschenke. Sie enthält 600 Gold-, Silber- und Kupfermünzen aus der Zeit von Alexander dem Grossen bis zur letzten Kleopatra; 2000 Silber-, Kupfer- und Bronzemünzen aus der Zeit der römischen Herrschaft (die Kupfermünzen sind in Alexandrien unter Justinian und seinen Nachfolgern geprägt); 300 Münzen aus der Zeit Alexanders des Großen; viele ägyptische und byzantinische Medaillen und Amulette, von denen ein großer Teil einen außerordentlich hohen Wert hat. Wenn die in Ägypten eben nicht seltenen Besitzer von reichen Privatsammlungen diesem Beispiele folgen würden, so wäre das Alexandrinische Museum bald imstande, mit vielen berühmten Museen Europas zu konkurriren. —:—

Berlin. — *Das Kupferstichkabinett der K. Museen* hat im verflossenen Vierteljahre wieder zahlreiche wertvolle Erwer-

bungen gemacht. An Kupferstichen sind solche vom Meister mit dem Zeichen M. Z., Albrecht Altdorfer, Barthel Beham, Georg Pencz, Jakob Binck, Heinrich Aldegrever, I. Pichler nach Rubens, Rembrandt, Jan Joris van Vliet, Adriaan van Ostade, Wallerant Vaillant, I. M. Moreau, Angelo Falcone, Bernardo Belotto, Francesco Bartolozzi und einer Reihe englischer Meister erworben worden. Unter den englischen Stichen befinden sich zahlreiche Farbendrucke von hoher Schönheit. Erwähnenswert unter ihnen ist besonders ein Bildnis Georg Washington's von W. Nutter nach C. G. Stuart. Die Abteilung von Radirungen italienischer Meister des 16. bis 18. Jahrhunderts ist um eine grössere Sammlung von 369 Blatt vervollständigt worden. Zuwachs haben auch die Holzschnitte erhalten. Aus der deutschen Schule des 15. Jahrhunderts ist ein heil. Augustinus, ein unbeschriebenes Blatt, bemerkenswert. Weiter von Dürer die beiden Holzschnitte „Herkules“ und „Das Männerbad“, von Hans Burgkmair zwei Kriegswagen aus dem Triumphzuge, von Hans Springinklee „Der hl. Sebald“, von Urs Graf ein bischöfliches Wappen zwischen den Aposteln Petrus und Paulus, von Marten von Heemskerck „Die Geschichte des Tobias“ und von Domenico Campagnola „Der Bethlehemitische Kindermord“ und eine Landschaft. An Lithographieen ist hinzugetreten eine solche von A. Mouilleron, darstellend die Nachtwache nach dem Gemälde von Rembrandt. Die Sammlung der Bücher mit Kupferstichen erhielt eine Vermehrung durch eine Anzahl jener vorzüglich ausgestatteten französischen Werke aus der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts erhalten, die für den vornehmen Geschmack der Pariser Verleger und ihres Leserkreises bezeichnend sind. Man findet unter ihnen J. J. Rousseau: „Emile ou de l'éducation 1781“, ferner einen titellosen Sammelband mit Kupferstichen zu den Werken Rousseau's, und J. M. Moreau: „Estampes destinées à orner les éditions de M. Voltaire“, Paris. An Büchern mit Holzschnitten wurden erworben zwei aus den Jahren 1493 und 1499, beide gedruckt zu Venedig. Der Sammlung der Zeichnungen gingen Arbeiten von Roelandt Savery, Johannes Rotenhammer, Anthony Waterloo, Gerard van Battem und Jan Kobell zu. Im Ganzen genommen legen die neuen Erwerbungen für das Wachstum des Kupferstichkabinetts erfreuliches Zeugnis ab.

Paris. — Das Jubiläum der Lithographie. Am 27. September wurde im Palais des Beaux-arts auf dem Marsfelde die hundertjährige Jubiläumsausstellung vom Handelsminister Lebon eröffnet. Herr Morlot, der frühere Sekretär des Journal des Débats, hat sie ins Leben gerufen. Die Ausstellung umfasst alle Epochen und hervorragenden Kunstwerke der grossen Erfindung Alois Senefelders. Wir sehen zwei Drucke, die im Jahre 1805 der Herzog von Montpensier aus dem Hause Orléans ausführte, den Herzog und seinen Bruder darstellend. Senefelder scheint selbst den Herzog in die Geheimnisse seiner Kunst eingeführt zu haben. Von derselben Hand finden wir das Porträt der Herzogin Adelaïde, der Schwester des Herzogs von Montpensier. Daneben ein Steindruck mit der Unterschrift des Generals Lejeune 1806, einen Kosaken darstellend. Die Geschichte dieses Bildes ist folgende: Der General passirte nach Austerlitz mit der Nachricht von dem grossen Siege München und machte dem Könige Maximilian Joseph, dem Verbündeten Napoleons, seine Aufwartung. Der König führte ihn durch seine Gemäldesammlung und, einen feinen Kunstkenner in ihm bemerkend, sagte er: „Ich will Sie nicht abreisen lassen, ohne Ihnen Gelegenheit zu bieten, eine neue wahrhaft bewunderungswürdige Erfindung für Zeichner kennen zu lernen.“ Gleichzeitig beauftragte er seinen Adjutanten von Pocci, den General Lejeune zu den Gebrüdern Senefelder zu führen. „Sie zeigten mir,“ erzählt der General, „ihre Werkstätten und setzten mir die Vorgänge ihrer Erfindung auseinander. Diese erschien mir so aussergewöhnlich, dass ich nicht umhin konnte, ihnen meine Ungläubigkeit zu bezeugen. Als sie darauf von Herrn von Pocci erfuhren, dass ich zeichnen könnte, baten sie mich eindringlich, einige Stifte und einen lithographischen Stein zu nehmen und auf diesem Steine eine Skizze zu entwerfen. Ich willfahrte sehr gerne ihrer Bitte, und obgleich alles für meine sofortige Abreise nach Paris vorbereitet war, ließ ich meine Pferde ausspannen und machte mich daran, eine Zeichnung zu entwerfen. Eine Stunde später sendete ich meinen „Kosaken“ den Gebrüdern Senefelder ein. Kaum hatte ich mein Abendmahl zu mir genommen, als ein Arbeiter im Eilschritte in meine Wohnung kam, um mir hundert Abzüge meiner Zeichnung zu überbringen. Nach Paris zurückgekehrt, legte ich meinen „Kosaken“ dem Kaiser vor und schilderte ihm in lebhaften Farben die Vorteile, welche die Einführung dieser bewunderungswürdigen Kunst in Frankreich nach sich ziehen würde. Napoleon empfahl mir dringend, sie zu studiren und alle meine Anstrengungen darauf zu richten, sie dem sieggekrönten Frankreich zugänglich zu machen. Ich sprach von dem Projekte mit Charles Vernet und mit David, die meinen Enthusiasmus teilten.“ — 1819 kam Engelmann aus Mülhausen mit seinen Steinen und Pressen nach Paris, und von diesem Augenblicke beginnt die Lithographie ihren Triumphzug durch Frankreich. Bald trat aber ein gewisser Verfall ein, bis die Lithographie in den Dienst der Satire trat und eine scharfe politische Waffe wurde. Bevor sie aber hier ihre Blüte erreichte, wurde sie durch Vernet, Eugène Lami und besonders durch Charlet zum Hauptwerkzeuge für die Wiederbelebung der Napoleonischen Legende gemacht. Von diesem Zeitpunkte an können wir die Geschichte der Lithographie in der Ausstellung des Marsfeldes ununterbrochen verfolgen. Wir sehen chronologisch geordnet Drucke von Lami, Bonnington, Aubry Lecomte, Delacroix und Boulanger, vom Karikaturisten Daumier, Descamps, Mounier bis zu Gavarni, den Porträtisten Deveria und Gigoux und dem grössten aller französischen Künstler der Lithographie, Raffet, der, so lange ein ganz verkanntes Genie, in der „Nächtlichen Revue“ das Erhabenste leistete, was in dieser Kunst zu leisten ist. Odilon Redon, Fantin-Latour, Cheret (der Schöpfer des künstlerischen Plakates in Frankreich), Willette, Ibels, Forain u. v. a. m. schließen sich an. Die größten Namen der zeitgenössischen Kunst, Puvis de Chavannes, Degas, Rafaelli, de la Ganadara, bezeugen deutlich, dass die Lithographie wieder im Aufschwunge begriffen ist. *R. Bk.*

⊙ *Aus den Berliner Kunstausstellungen. — Eduard Schulte* hat zwar bereits Ende September seine Räume geöffnet; aber er hat bis jetzt mehr durch die Masse als durch die Qualität des Gebotenen gewirkt. Die Hauptanziehungskraft bilden die Sammelausstellungen, die, je mehr sie überhandnehmen, desto seltener den Grund zu ihrer Berechtigung in sich tragen. In der ersten Herbstausstellung hat nur eine Reihe sehr geistvoll behandelter, und sorgsam durchgeführter Pastellzeichnungen von dem Franzosen *E. Cagniart* eine Ausnahme gemacht: durchweg Ansichten aus Paris und seinen Vororten, meist im Frühling, im Herbst und im Winter bei Schneegestöber, bei abendlicher Beleuchtung, bei Sonnenuntergang und bei künstlichem Licht, auf dessen Wirkung im Kampf mit Dämmerung und nächtlichem Dunkel der Künstler es besonders in seinen Darstellungen abgesehen hat. Sie machen auch dadurch einen fesselnden Eindruck, dass sie nicht mit flüchtigen, impressionistischen Strichen hinge-

schrieben sind, sondern den Beschauer zur Betrachtung des Details einladen. — In der zweiten Herbstausstellung war der Nachlass des am 31. August plötzlich verstorbenen Landschaftsmalers *Karl Bennewitz v. Loefen* zu sehen: etwa 150 Ölskizzen und Aquarelle, die in der unmittelbaren Frische ihrer Auffassung, in der Freiheit und Lebendigkeit des Vortrags von dem wirklichen Können des fleißigen Künstlers eine viel günstigere Vorstellung geben, als es seine ausgeführten Ölgemälde vermocht hatten, bei denen er sich, namenlich in dem letzten Jahrzehnt, in der Sauberkeit und kühlen Glätte der Ausführung niemals genug thun konnte. — Ein Dutzend zum Theil sehr umfangreicher Ölgemälde von dem norwegischen Maler *Otto Sinding* haben ein mehr geographisches als künstlerisches Interesse. Sie sind flüchtig und auf einen starken dekorativen Effekt nach Studien gearbeitet, die der Künstler auf einer Fahrt im nördlichen Eismeer zwischen Island und Jan Mayen im Sommer dieses Jahres gemacht hat, ausschließlich Ansichten des Meeres bei wechselnder Beleuchtung. Mit großer Sorgsamkeit hat der Künstler den Eisgang, das Packeis, die seltsamen Gebilde der Eisberge, an denen Sonne und Wasser ihre Bildnerkunst üben, geschildert; einmal auch eine Walfischjagd. Man wird aber trotz des großen auf diese Bilder verwandten Fleißes den Eindruck von Panoramamalerei nicht los. — Auch der *Gurlitt'sche Kunstsalon* hat seine Ausstellung eröffnet, in der es zwar nicht an großen Namen fehlt, die aber auch, anscheinend wie die Schulte'sche, auf den Schluss der Münchener Ausstellungen wartet. Immerhin fesseln eine Anzahl von Studien und Aquarellen *Adolf Menzel's*, der aus seiner Mappe immer neue Wunder hervorholt, einige Bilder von *Böcklin*, *Lenbach*, *Pradilla*, *F. v. Uhde*, *G. Max* und *E. v. Gebhardt* das Interesse der Besucher so ausreichend, dass sie über die neuesten Offenbarungen von *Max Liebermann* und *Lesser Ury* mit der Gelassenheit abgehärteter Philosophen hinwegsehen können und kein Ärgernis daran zu nehmen brauchen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Ems. — Der erfolgreiche Forscher Oberstlieutenant Dahm hat in Ems seine diesjährigen Nachgrabungen mit der Nachweisung eines *Römercastells* in der Nähe des Bahnhofes beendigt. Von dem hier wohnenden Archäologen August Vogelsberger war bereits 1873 über die Auffindung römischer Mauerreste in der Bahnhofstrasse berichtet worden. Auf Grund dieser älteren Funde und mit Unterstützung Vogelsbergers hat vom 4. bis 7. Oktober Oberstlieutenant Dahm die Mauern eines Castells von 65 Meter Länge und 53 Meter Breite aufgefunden. Das neuentdeckte Castell dürfte eine Besatzung von 500 Mann gehabt haben, während das größere Emser Castell im unteren Stadtteile, welches Dahm im vergangenen Jahre auffand, für etwa 2000 Mann berechnet war. Der verdiente Forscher stellte auch den Lauf des Limes zwischen Wintersberg bei Ems, wo ein Aussichtsturm als Nachbildung einer römischen Warte auf römischen Grundmauern errichtet ist, und dem neuen Castelle fest. —:—

Eleusis. — Hier wurde kürzlich eine wichtige archäologische Entdeckung gemacht. Bei den durch die archäologische Schule von Athen vorgenommenen Ausgrabungen hat man ein großes, fast intaktes Grab gefunden, das einen wertvollen Schatz enthielt: Achtundsechzig Vasen von einer bisher unbekannten Form und Erzeugungsart, ein Paar Ohrringe aus massivem Golde und von ungewöhnlicher Größe, zahlreiche silberne, kupferne und eiserne Ringe, kupferne Spangen, einige ägyptische Scarabäen mit Hieroglyphen und eine elfenbeinerne Statuette der Isis, welche außerordentlich sorgsam gearbeitet ist. Griechische Archäologen betonten, dass dieses Grab mindestens bis in das achte Jahrhundert vor Christo hinaufreiche. Die Bestimmung der Entstehungszeit dieses Grabes ist vom archäologischen Standpunkte aus von höchster Wichtigkeit; denn wenn dieses Grab thatsächlich in die bezeichnete Epoche fällt, wird die Frage nach dem Ursprunge der eleusinischen Geheimnisse eine Lösung finden. Mr. Foucard, der frühere Direktor der französischen Schule in Athen, hat vor einiger Zeit dargelegt, dass der Ursprung der Mysterien von Eleusis in Ägypten zu suchen sei. Die jetzt in Eleusis gefundenen Altertümer geben Mr. Foucard Recht. —:—

Wien. — Auf dem Dachboden der unter dem Patronate des Religionsfonds stehenden Pfarrkirche in Neulerchenfeld „zur schmerzhaften Muttergottes" fanden sich drei Reliefs aus Wachs, von denen festgestellt wurde, dass sie Arbeiten *Rafael Donner's* sind. Die k. k. Centralkommission für Kunst- und historische Denkmale hat das Unterrichtsministerium ersucht, diese Kunstwerke renoviren und einem öffentlichen Kunstinstitute übergeben zu lassen. —:—

Interessanter Fund. Über einen für die Kunst und die Anatomie gleich wichtigen Fund berichtet Professor Roth in Basel im neuesten Hefte von Virchows „Archiv". Es handelt sich um die *Holzstöcke der Vesal'schen Figuren.* Roth stellte lange vergebliche Nachforschungen nach dem Verbleibe derselben an. Die Holzstöcke wurden zuerst 1543 zur Herstellung der Original-Ausgabe der „Fabrica" und „Epitome" und 1555 der „Fabrica" Vesal's benützt. Nach seinem Tode wurde sie von seinen Erben Felix Platter zum Kaufe angeboten. Dann hörte man lange nichts von ihnen. Durch ein „sonderbares Glück-Geschick" gelangte der Buchdrucker Andreas Maschenbauer in Augsburg in ihren Besitz. Er druckte 1706 für Künstler und 1723 für Künstler und Ärzte eine Anzahl davon ab. Dann ging die Kenntnis von den Stöcken abermals verloren. Sie lagen in Augsburg unbeachtet, bis durch ein „glückliches Ungefähr" sie der bayerische Protomedicus Woltter entdeckte. Dieser brachte sie an sich und veranstaltete einen Neudruck. Den Text hierzu besorgte der Ingolstädter Anatomieprofessor H. P. Leveling. Seine Ausgabe datirt von 1781 bis 1783. Seither waren die Holzstöcke wieder verschollen, bis sie 1893 in der Münchener Universitätsbibliothek aufgefunden wurden. Der Direktor derselben, Dr. Schnorr von Carolsfeld, der den Fund machte, überließ sie Roth zur Bearbeitung. Roth und Schnorr nehmen an, dass die Holzstöcke aus Levelings Nachlass an die Bibliothek zu Ingolstadt kamen und von dort mit der Universität nach Landshut und später nach München wanderten. Vollzählig sind die Stöcke nicht mehr; vorhanden sind insgesamt noch 159. Der größte Teil ist frei von Wurmfraß und zeigt wohlerhaltenen Schnitt. —:—

*** *Die Kunde von einem höchst überraschenden archäologischen Funde* kommt über Rom von einer klassischen Stätte, vom *Nemisee.* Es soll sich um nichts Geringeres handeln, als um die Auffindung eines Prachtschiffes des Kaisers Tiberius, das schon, wie die Sage geht, bei seinen Lebzeiten in den See versenkt worden sei. Die römischen Blätter melden folgendes darüber: „Schon im sechzehnten Jahrhundert wurden auf Veranlassung des Kardinals Colonna Nachforschungen angestellt. Jetzt hat der Eigentümer des See's, Fürst Orsini, mit Hilfe zweier Taucher neue Nachforschungen begonnen und mit mehr Glück. Zwischen Genzano und der bekannten Fischerhütte fanden die Taucher dreißig Meter vom Strande und in zwanzig Meter Tiefe das gesuchte Schiff, das dreiundzwanzig Meter lang und neun Meter breit

ist und reiche Verzierungen in Bronze und Mosaik aufweist. Man kann leider das Schiff nicht ganz heben, sondern nur Trümmer. Bis jetzt sind mehrere verzierte Balken und zwei bronzene Tierfiguren, Löwe und Wolf, gerettet worden.“ Da der Unterrichtsminister Baccelli sich der Angelegenheit angenommen und den Fund untersucht hat, darf man bald erwarten, Näheres zu erfahren. Wenn die Phantasie nicht mitgewirkt hat, würde aus diesem Funde auch ein Gewinn für die Kunstforschung erwachsen.

VERMISCHTES.

Wien. — Die *k. k. Akademie der bildenden Künste* wurde im Studienjahr 1894/95, und zwar im Wintersemester von 225 Schülern und 52 Gästen, zusammen 277, im Sommersemester von 222 Schülern und 52 Gästen, zusammen von 274 Studirenden besucht. Von den Studirenden im *Sommersemester* entfallen auf die allgemeine Malerschule 103 Besucher, auf die allgemeine Bildhauerschule 59, auf die vier Specialschulen für Historienmalerei 26, die Specialschule für Landschaftsmalerei 9, für Tiermalerei 5, für Kupferstecherei 3, für Graveur- und Medailleurkunst 2 (die aber gar nicht in der Akademieausstellung vertreten waren), für Architektur 42, für höhere Bildhauerei 25. — Besonders zurückgegangen ist die Graveurschule, sehr gut frequentirt die Architekturschule, speciell die Wagner'sche Abteilung. *R. Bk.*

Agramer National-Theater. — Man berichtet der N. Fr. Pr. aus Agram, 14. Okt.: Heute findet die feierliche Schlusssteinlegung des neuen National-Theaters von *Helmer* und *Fellner* durch den Kaiser statt. Das Theater, das sich auf dem Universitätsplatz erhebt, ist im reichen Barockstil im Sinne Fischer's von Erlach gebaut und muss den hervorragendsten Monumentalbauten der Stadt zugezählt werden. Das Theater entspricht in Bezug auf klare Übersichtlichkeit der Kommunikationen, auf Beleuchtung, Ventilation u. s. w. allen modernen Anforderungen. Die Fassade ist schön gegliedert, der Mittelbau, welchem eine geräumige Unterfahrtshalle vorgelegt ist, wird von zwei schmalen Risalitbauten flankirt, die in einer gefallsam geschwungenen Kuppel ihren Abschluss finden. Die plastischen Gruppen an der Attika sind von dem Wiener Bildhauer *Weyr* modellirt. Durch fünf Eingänge gelangt man in das säulengeschmückte Vestibül. Das Innere ist reich mit Malerei und Bildhauerarbeit ausgestattet; wir finden da zwei Logenränge und darüber eine zweite Galerie. Der Zuschauerraum fasst nahezu 1100 Personen, das Parquet etwa 500 Personen. Die elf Ausgänge sind so disponirt, dass im Durchschnitte 100 Personen auf einen Ausgang von zwei Metern Breite kommen und die Räumung des vollbesetzten Hauses in zwei bis drei Minuten stattfinden kann. Die Bühne hat eine Breite von 24 Metern und eine Tiefe von 15 Metern und daran schließt sich eine Hinterbühne von 11 Metern Tiefe. Die 7 Meter tiefe, zweigeschossige Unterbühne enthält vier große Versenkungen. Das Haus wird selbstverständlich elektrisch beleuchtet; im Ganzen sind auf der Bühne und im Zuschauerraume 1250 Glühlampen und 7 Bogenlampen installirt. Die geschmackvoll umrahmten Deckengemälde sind vom Maler *Golz*; überhaupt hat an diesem Theater wieder eine große Anzahl von Wiener Künstlern und Kunstindustriellen mitgewirkt, so der Maschinen-Inspektor Rudolf, der Kunstschlosser Gridl u. s. w. Der Bau wurde in der verhältnismäßig kurzen Zeit von 16 Monaten vollendet.

Padua. — Anlässlich des siebenhundertjährigen Geburtstages des heiligen Antonius hat man dem Hochaltare, der im 17. Jahrhunderte von seiner alten Stätte entfernt und in der Kirche verstreut wurde, *Donatello's* gewaltiges Bronzewerk zurückgegeben. Der Meister führte diese Bronzen gelegentlich eines mehrjährigen Aufenthaltes in Padua aus, als er nach dem 1443 erfolgten Tode des Gattamelata berufen ward, um dem Kriegshelden das berühmte Reiterdenkmal neben der Fassade des Santo zu setzen. Seine zahlreichen Gehilfen entdeckt man leicht an einzelnen Reliefs und Statuen des Bronzeschmucks am Hochaltare. Fünf breite Stufen, abwechselnd aus rotem und gelbem Marmor, führen heute zum Altare, an dessen Vorderwand die Hochreliefs jener derben musizirenden Engel prangen, die ihre Instrumente mit so kindlichem Ernste und Eifer handhaben. In der Mitte sehen wir den toten Heiland, das Haupt in stummem Schmerze gesenkt, auf dem Sarge sitzend, über dem weinende Engel einen Teppich emporhalten. In gleicher Höhe mit der Altarplatte springt nach beiden Seiten die Rückwand noch über die Altarstufen hinaus vor und bildet in ihren Ecken das gefällige Postament für je eine Statue. Auch die etwa einen Meter über dem Altartische sich erhebende Hochwand ragt über diesen nach rechts und links ein wenig heraus, wird durch Doppelpilaster in drei Abteilungen gegliedert und oben durch ein reiches Kranzgesimse gekrönt. —:—

Constanz. — Für die Wiederherstellung des *Domes*, dessen Ausbau der badischen Regierung durch den letzten Geschichtskongress empfohlen wurde, liegen aus früherer Zeit bereits mehrere durch Essenwein, Friedrich Schmidt und Bär erstattete Gutachten vor. Von keinem der Sachverständigen ist die große Schwierigkeit verkannt worden, die sich aus einer Instandsetzung dieses interessanten Bauwerkes ergeben muss, an dem alle Kunstepochen vom 12. bis 19. Jahrhundert ihre Spuren hinterlassen haben. Die gotischen Baumeister wussten trotz der großen, durch sie veranlassten baulichen Veränderung doch eine gewisse harmonische Erscheinung des Inneren zu wahren, und die Künstler der Hochrenaissance gingen bei der Innenausstattung in ihrem Sinne äußerst maßvoll vor. Nur die barocken Zuthaten an Altären, Stuck und Figuren, die im 17. Jahrhundert und nachher noch eingefügt wurden, machen sich etwas störend bemerkbar, weshalb Dombaumeister Schmidt den Zustand vom Ende des 16. Jahrhunderts wiederhergestellt wissen wollte. Bevor man an die Herstellungsarbeiten geht, soll ein neuer Plan und ein Kostenüberschlag aufgestellt werden, auf Grund dessen man nötigenfalls im Wege einer Lotterie die erforderlichen Gelder aufzubringen hofft. —:—

Avignon. — Der Bürgermeister von Avignon, Abgeordneter Pourpéry de Boisserin, hat die Zustimmung des Gemeinderates zu seinem Plan erhalten, das päpstliche Schloss wieder in Stand zu setzen und zu einem Museum der Christenheit umzugestalten. Die Stadt hat 400,000 Francs zu leisten, um eine Kaserne für die Soldaten zu bauen, die jetzt im ehemaligen päpstlichen Palaste untergebracht sind. Die große Kapelle und der Konklavesaal sollen dem Papste zur Verfügung gestellt werden. Die zur Ausführung des Planes erforderlichen sechs Millionen Francs sollen durch freiwillige Beiträge, Verlosungen u. s. w. beschafft werden. —:—

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 2.

Friedr. Pecht. Die Jahresausstellung 1895 der Künstlergenossenschaft zu München. (III). — Ein Brief aus Worpswede. — Mrs. W. K. Clifford. Die letzten Pinselstriche. (Forts.) — Paul Schumann. Die Akademische Kunstausstellung in Dresden.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1895. Heft 7.

Zweites Muster eines neuen gotischen Beichtstuhls im Kölner Dom. — Spätgotische Skulpturen und Malereien zu Lendersdorf. — Über alte und neue Mosaiktechnik. — Ausstellung für Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen in Straßburg.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN — Heugasse 58. BERLIN SW. — Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 5. 7. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Das zweite Heft der Zeitschrift für bildende Kunst erscheint am 15. November.

DIE NEU GEORDNETEN NIEDERLÄNDER IN DER WIENER GALERIE.

Ein phantasiebegabter Mensch blickt gern in die Zukunft und erfreut sich daran, Luftschlösser zu bauen. Ein solcher steht auf dem Maria-Theresienplatze zwischen den beiden gegenwärtigen Hofmuseen in Wien. Er blickt in der Richtung gegen die Hofstallungen und wird mitten davor ein künftiges drittes Museum im Geiste gewahr, einen eleganten hoch aufragenden Kuppelbau, im allgemeinen dem Stil der älteren Museen angepasst, aber ohne gewisse augenfällige Geschmacklosigkeiten jener. Es ist ein herrlicher neuer Kunsttempel, der dem Platze einen geradewegs entzückenden Abschluss gegen Süden giebt. Man tritt ein und steigt rechts zu den modernen österreichischen Malern hinauf, oder links zu den ausländischen Gemälden des 19. und 20. Jahrhunderts. Ich gäbe was darum, wenn ich Gelegenheit und Fertigkeit hätte, das neue Phantasiemuseum in Rissen und Ansichten festzuhalten, einen Bau, der ja über kurz oder lang durch die Überfüllung der älteren Museen thatsächlich notwendig sein wird. Freilich, wir, die jetzt über den Platz hinschreiten, erleben das nicht mehr, und so thun wir besser daran, uns an den zahlreichen Schönheiten zu erfreuen, die schon jetzt vorhanden sind. Gerade jetzt sind ja die meisten Kunstschätze der Hofsammlungen, namentlich der Galerie, die uns hier vornehmlich angeht, ziemlich unverkümmert zu sehen, was bisher, wie man weiß, durchaus nicht immer der Fall war. Am 18. August 1895 ist die Abteilung der Niederländer nach einer viele Monate währenden Unterbrechung des Zutrittes und die Abteilung der Deutschen nach kürzerer Sperrung wieder eröffnet worden. Was vorher war, die Aufstellung im Belvedereschloss, das zeitweise Verstecktsein des ganzen Bilderbesitzes, die missglückte Anordnung der Galerie bei der Eröffnung des Museums, die anfängliche Lobhudelei dieser Anordnung gegenüber, die Notwendigkeit aber, dennoch die ganze Galerie umzugestalten, alles dessen erinnern sich zweifellos die Leser der Zeitschrift noch so lebhaft, dass wir uns alsbald mit dem verbesserten Zustande beschäftigen können, wie er uns gegenwärtig in der kaiserlichen Galerie entgegentritt. Die Italiener sind schon im vorigen und vorverflossenen Jahre neu geordnet worden. Ein neuer Führer vermittelte alsbald das Zurechtfinden in dem Gewirre von Nummern, die nunmehr an jedem Bilde hafteten, und gab in knapper Form einige Rechenschaft über neue Benennungen. Als entschiedenen Fortschritt musste man dies begrüßen, auch wenn der Überreichtum an Nummern missfiel.

Im Laufe des Novembers 1894 begann man dann die Sperrung der ersten zwei Säle für die *Niederländer,* denen bald die anderen Säle folgten. Dies war zweifellos etwas verfrüht; denn noch im Juni 1895 hörte man, dass die Rahmen für die Bilder des Rubens, ohne die man doch die niederländische Abteilung unter keinen Umständen hätte eröffnen können, nicht fertig waren. Es wäre also wohl im Juni 1895 auch noch Zeit gewesen, die gesamte Abteilung für's Publikum zu schließen, erst dann, als schon die Vollendung der Rahmen unmittelbar bevorstand. Bei einiger Fixigkeit hätte dann die Neuordnung noch immer bis zum 18. August fertig werden können. Nun freut es uns aber, dass überhaupt die genannten Abteilungen wieder aufgestellt sind und zwar mit leidlich gutem Erfolg. An die Stelle des verworrenen Durcheinander der Engerth'schen Aufstellung von 1892 ist jetzt in den meisten Fällen eine Einteilung getreten, welche auf die Geschichte der Malerei Rücksicht nimmt und dabei doch die Gesetze der Symmetrie und eines guten Geschmackes befolgt. Nicht in allen Fällen ist

dies aber gelungen. So fluten in vielen der Kabinette Flandrer und Holländer ohne Not durcheinander, so wirkt die Wand mit dem „großen Wald“ des Ruisdael durch ihre Asymmetrie geradewegs abstoßend, so steckt der einzige Frans Hals der Galerie ganz schief im Rahmen, so ist eine Wand im Saal XI mit Bildern gepflastert, als hätte sie der Zufall zusammengewürfelt. Einige Utrechter der verschiedensten Formate und Richtungen aus dem reifen 17. Jahrhundert sind dort mit dem altertümlichen J. Pynas, mit dem Delfter Bramer, dem ganz stilfremden Jan Thomas, endlich mit dem späten Ph. F. de Hamilton zusammen gestellt. Was den Hals betrifft, so möchte ich hier daran erinnern, dass ich sowohl in einem Vortrage über die niederländischen Bilder der kaiserlichen Galerie, als auch in meinen kleinen Galeriestudien (der Vortrag ist am 11. November 1894 im Wissenschaftlichen Club zu Wien gehalten worden und das einschlägige Heft der Galeriestudien trat bald darauf, im Januar 1895, an die Öffentlichkeit) ganz ausdrücklich auf die abscheuliche Schiefstellung des Franz Hals aufmerksam gemacht habe. Meine kurze, wenngleich durch die Beachtung der ursprünglichen Craquelure wohl begründete Erörterung mag übersehen worden sein. Im allgemeinen fand ich, dass meine Beiträge zur kritischen Sichtung der niederländischen Bilder in Wien mit Aufmerksamkeit ausgenutzt worden sind. Ich meine hier einige Nachträge und eine Berichtigung zu meinen eigenen Arbeiten andeuten zu sollen, insoferne sie sich unmittelbar auf die jüngste Neuaufstellung beziehen. Anderes, die Katalogisirung betreffende wird gelegentlich mitgeteilt, wenn die neue Anordnung einmal durch einen Katalog festgehalten sein wird. Wäre ich nicht durch die voreilige Sperrung der niederländischen Abteilung gedrängt worden, so hätte ich allerlei Fragen eingehender und besser erörtern können, als es in der Hast möglich war, mit der das einschlägige Heft meiner Galeriestudien hergestellt werden musste. So wurde z. B. übersehen, auf die Stilverwandtschaft hinzuweisen, die sich thatsächlich zwischen dem frühen *Jan Steen* der Dresdener Galerie (Nr. 1726), den man um 1652 ansetzen möchte, und zwischen dem Wiener Monogrammisten J. S. von 1651 vorfindet. Ferner wurde der älterere *Jacob Savery* mit dem jüngeren verwechselt. Meine Diagnose auf Jacob Savery brauche ich nicht zu widerrufen, doch ist der Hinweis auf den jüngeren Künstler dieses Namens unerlässlich. Eine Landschaft mit ruhendem Hirtenpaare, die bei Engerth (Nr. 686) noch als Berghem verzeichnet, und die jetzt als „holländisch, datirt 1644“ aufgeführt wird, hätte ich schon längst vermutungsweise als frühe Arbeit des *H. Mommers* bezeichnen sollen, da ich seit mehr als vierzehn Jahren diese Benennung für das Bild notirt habe.

Zur heiligen Nacht (Engerth 830), deren große Ausführung ich im Besitz des Erzherzogs Leopold Wilhelm längst nachgewiesen habe (vergl. „Gemalte Galerien“, S. 27), muss hier nachgetragen werden, dass sich die Ausführung im großen nun wirklich vorgefunden hat. Ich sah sie zu meiner größten Freude vor kurzem im Atelier des Restaurators Rietschl auf der Staffelei, dem sie zur Wiederherstellung übergeben worden ist.

Nun zur neuen Ordnung der Dinge in der Galerie.

Von der vorhergehenden Aufstellung ist fast nichts beibehalten worden, als die Verfügung, dass die ältesten Niederländer in den ersten Kabinetten nächst der Kuppelhalle an der Westseite untergebracht sind. Sonst ist einschneidend, vielfach den allerwärts ertönenden Ratschlägen nachgebend, reformirt worden: die Kartons des Vermeyen sind als Anfang einer Sekundärgalerie ins zweite Stockwerk gekommen; die großen Kriegsbilder des Peeter Snayers machen sich nicht mehr so unbescheiden breit wie früher, sondern sind einstweilen überhaupt verborgen, ein Brueghelsaal, ein Rubenssaal, ein Van-Dycksaal u. s. f. vereinigen jeder nach Möglichkeit die Werke der genannten Meister. Ja sogar die Kabinette der ältesten Niederländer sind gründlich verändert worden. Dies war schon dadurch geboten, dass zwei ansehnliche Triptycha des *Hieronymus Bosch* einzufügen waren, welche sich in stark verschmutztem Zustande unter den Vorräten gefunden hatten. Diese zwei Flügelaltäre des Bosch bilden ohne Widerrede die wertvollste Bereicherung der Galerie in jüngster Zeit, obwohl auch sonst allerlei Interessantes eingereiht worden ist. Beide Werke des Bosch tragen auf dem Mittelbilde die echte Signatur: „Jheronimus bosch“ in heller spätgotischer Schrift, die nur auf einem Bilde unwesentlich ergänzt ist. Durch die inschriftliche Beglaubigung gewinnen die Bilder für Wien besondere Bedeutung, da hier ein signirter Bosch sonst nicht vorhanden ist. Das große jüngste Gericht in der Wiener Akademie, so wenig man auch seine Herkunft aus den Händen des Bosch bezweifeln kann, hat ja keine Unterschrift. Im Vorübergehen sei hier angemerkt, dass auch das jüngste Gericht der Wiener Akademie wahrscheinlich aus kaiserlichem Besitze stammt und mit einem Werk des Bosch identisch sein dürfte, das im Galerie-Inventar des Erzherzogs Leopold Wilhelm beschrieben ist (Nr. 547). Dieser Bosch wäre nicht das einzige Bild, das aus kaiserlichem Besitz fortgekommen ist und in der Wiener Akademie wieder auftaucht. Die zwei Architekturen des Niffo lassen sich z. B. mit voller Bestimmtheit in kaiserlichem Besitze nachweisen, ehe sie in die Akademie kamen. Die neu hervorgesuchten Triptycha des Bosch in der kaiserlichen Galerie sind viel kleiner, etwa halb so groß, als das jüngste Gericht, bieten aber verhältnismäßig mehr Anregung. Auf dem einen ist mitten die Versuchung des Hieronymus dargestellt, auf jedem Flügel je ein anderer Eremit, dem sich einerseits Spukgestalten, andererseits allerlei Tiere nahen. Das andere Triptychon stellt im Mittelbilde die Kreuzigung einer Heiligen dar. Auf dem linken Flügel sehen wir eine Versuchung des Heiligen Antonius,

auf dem rechten eine Scene, deren sichere Deutung ich noch nicht gefunden habe. Ein Mönch weist einem Soldaten den Weg in der Landschaft. Ist der Soldat, der bildnisartige Züge aufweist, das Porträt des Malers?

Zwischen diesen Flügelaltären des Bosch ist jetzt jenes Bild angebracht, das die Martern der Verdammten darstellt und bei dem ich mir viel Mühe gegeben habe, es für Gillis Mostaert zu erobern (vergl. Kleine Galeriestudien, neue Folge, Heft II, S. 20 ff.). Ein sicheres erhaltenes Höllenbild von Gillis Mostaert giebt es meines Wissens nicht. Die Landschaft in Stockholm, das einzige signirte Werk dieses Malers, gehört einem ganz anderen Darstellungsgebiete an, müsste übrigens für die Lösung der Frage erst genau mit dem Wiener Bilde verglichen werden. Einstweilen lässt sich ein überzeugender Beweis für oder gegen Mostaert hier nicht führen. Aber auch die Benennung „Bosch" ist bei den Martern der Verdammten nicht überzeugend.

Vielen Besuchern der Galerie werden zwei Rundbilder des *Herri Bles* als Neuigkeiten erscheinen, es müsste denn sein, dass man sich dieser kleinen Gemälde noch erinnerte, als sie im unteren Belvedere zu sehen waren. Es sind Spukbilder, deren eines mit dem Käuzchen monogrammirt ist. Zur neuen Nummer 655, Engerth 703, die mittels Rahmenüberschrift als Bles benannt ist, bemerke ich neuerdings, wie schon früher, dass die Komposition ganz dem Geiste des Bosch entspricht. Unter anderen Boschmäßigen Zügen sei hier nur die friesartige Komposition rechts an der kleinen Kapelle genannt, die bei dem Maler aus Herzogenbusch mehrmals vorkommt (man beachte einen Gewandsaum an der Madrider Anbetung durch die Magier und ein Figurenband auf dem neu aufgestellten Eremitentriptychon in Wien), bei Bles aber niemals zu beobachten ist. Man ist versucht, hier eine Kopie des Bles nach dem älteren Bosch anzunehmen, was schon in den kleinen Galeriestudien angedeutet wurde.

Unter den neu eingeschobenen Bildern hebe ich folgende hervor: eine große Landschaft im Stile des *Lucas Gassel* (neu Nr. 681. Mercur und Argus gegen rechts im Bilde; von der Kunstchronik schon besprochen), ferner einen neuen Ankauf, ein monogrammirtes Bild des *Karel van Mander* mit der Jahreszahl 1598 (Das Taubenopfer im Tempel. Schwache Leistung); außerdem vier Landschaften des *Paul Bril,* zwei seinem letzten Stile angehörig, zwei aus der Zeit um 1600 (die letzteren von mir veröffentlicht im Jahrbuche der kaiserlich österreichischen Kunstsammlungen); überdies einen kleinen Seesturm in der *Art des Jan Brueghel senior* (neue Nr. 914), einen *Jacob Grimmer* (neu 895) und *Hendrik Avercamp*, die in der Litteratur längst bekannt sind, einen signirten *Mirou* (neu 938. Kleine Landschaft, Breitbildchen), einen *Hendrik de Clerck* (neu 981; Christus vermehrt die Brote und Fische. Fast stilgleich mit den großen Bildern dieses Malers in Aachen, Brüssel und Graz). Im Vorübergehen sei hier auch anerkannt, dass auf dem Jan Brueghel „Die Gaben der Erde und des Wassers" (Engerth 729) endlich als Meister der Figuren unser De Clerck genannt ist, statt des Rottenhammer, der in Engerth's Katalog dafür verantwortlich gemacht wird.

Neu eingefügt ist überdies ein flandrisches Stillleben aus dem 17. Jahrhundert (neu 1356), für das ich heute noch keinen Namen weiß. Die Rahmeninschrift nennt fälschlich das 16. Jahrhundert als Entstehungszeit.

In den großen Sälen ist ebenfalls manche neue Erscheinung zu verzeichnen, so im Brueghelsaale (Saal XV) die Reihe der Monatsbilder des *Marten v. Valkenborch,* die zwar schon längst in der Litteratur bekannt, aber bisher nicht in die Galerie aufgenommen war. In demselben Saale wurde auch ein kleiner und ein großer *Lucas v. Valkenborch* (Gesundbrunnen; neu Nr. 739 und eine große Landschaft, neu 734) eingeschoben. Dem *Pieter Aertsen* schreibt man wohl mit Recht ein „Sittenbild" zu, das einen ältlichen Bauern zur Darstellung bringt, wie er eben einer jungen Magd in den Busen greift (neu 703, Saal XV). Über die Bilder des *Friedrich v. Valkenborch*, die jetzt richtig benannt sind, habe ich schon an anderer Stelle ausführlich gesprochen, auch konnte ich schon anderwärts (in der Grazer Tagespost) darauf hinweisen, dass eine kleine Änderung genügen würde, die Wand der Valckenborchs symmetrisch zu gestalten.

In den nächsten Sälen sind mehrere dekorative Bilder des *Jan van den Hoecke* als neuerliche Vermehrung der Galerie auffällig. (Zwei allegorisch-mythologische Halbfiguren und zwei riesige Monatsbilder.)

Saal XIV ist jetzt zum *Rubenssaale* gemacht. Man hat die goldstrotzenden schweren Rahmen (sie haben auch ein schweres Geld gekostet) des Ildefonsoaltares entfernt und schlichtere Einrahmungen herstellen lassen, die nach einem alten Vorbild in der Liechtensteingalerie geschnitzt sind. Auch die Anordnung der Bilder an den Wänden ist ziemlich eingreifend verändert, man darf sagen verbessert worden. Nach meinem Geschmack hängen nur die beiden großen Jesuitenbilder, das mit Franz Xaver und das mit Ignatius, etwas zu hoch. Ein Museum ist keine Kirche. Wenn wir uns auch, nach den erhaltenen Abbildungen zu schließen, das große Bild mit dem Ignatiuswunder auf einem hohen Altare vorstellen müssen, so bleibt dabei doch sehr zu beachten, dass für die große Länge einer geräumigen Kirche das Höherliegen des Horizonts im Bilde nicht störend in Betracht kommt. Hier aber, wo man auf jeden Fall nur wenige Meter vom Bilde sich entfernen kann und wo weder Altar noch Kirche vorhanden sind, sagt mir meine Empfindung, dass das Bild noch ein wenig herabgerückt werden sollte. Dasselbe gilt natürlich auch für das Gegenstück.

Die Aufstellung des *Van-Dycksaales* lässt mich kalt, ohne dass ich Verbesserungen sofort anzugeben wüsste.

Im *Teniersaal* erfreut man sich daran, endlich die Werke der beiden David Teniers aus der zerstreuten Anordnung, in der sie bisher kaum richtig gewürdigt werden konnten, zu einer Gesamtwirkung vereinigt zu sehen. Die Tenierswand hier in Wien kann sich sehen lassen. Gegenüber ist an einem altbekannten Belvederebilde die Aufschrift zweifellos verfehlt. Ich meine den sogenannten Gyselder mit Jupiter und Mercur bei Philemon und Baucis. Der Name, den Bredius schon vor mehreren Jahren mündlich verbessert hat, lautet *Gyselaer*. Und so steht er denn auch in der alten dunklen Signatur geschrieben, die neben und unter der unrichtig erneuerten nach und nach zum Vorschein kommt.

Saal XI, ehedem den Snayers'schen Kriegsbildern eingeräumt, ist nur zum Teil von angenehmer Wirkung. Davon wurde schon oben gesprochen.

Hier wären wir mit der Wanderung durch die niederländische Abteilung zu Ende, obwohl das Gedächtnis noch einige Gemälde der früheren Aufstellung sucht und sucht, aber nicht finden kann. Es sind allerdings keine Hauptwerke. Auch soll der Überschuss der neuesten Aufstellung im zweiten Stockwerk bald wieder zusehen sein. Wird man wohl bis dahin in der niederländischen Abteilung ohne besonderen Führer bleiben müssen? Es scheint fast so, denn weder bei der Eröffnung, noch jetzt, fast zwei Monate später, ist ein solcher ausgegeben worden. Im Laufe von vier Jahren haben sich auf den meisten Bildern viererlei Nummern angesiedelt: die von der Belvedereaufstellung, die des Engerth'schen Kataloges, die des Führers von 1892 und jetzt wieder die höchst überflüssigen neuen. Nur zwei von diesen Nummern (und darunter fehlen die Engerthschen) sind jetzt an den Gemälderahmen angegeben. Der große Katalog lässt sich gegenwärtig vor den Bildern gar nicht mehr benützen. Allgemeine Übersichten über das ganze Museum, die neuerlich mit umgearbeiteten Abschnitten von der Galerie erschienen sein sollen, bringen hier keine Abhilfe, die aber dringend erwünscht wäre. Denn man ist es endlich müde geworden, seine Zeit mit mutwillig provozirtem Nummernsuchen und Nummernumschreiben zu vertrödeln.

Von solchen Unannehmlichkeiten abgesehen und die Missgriffe mit Nachsicht übersehend, kann man sich recht wohl an der Neugestaltung der Galerie erfreuen, die sich ja auch auf die deutsche Abteilung und auf die Modernen erstreckt, bei denen jüngst ein großer Makart (Triumph der Ariadne) eingereiht worden ist. Um so empfindlicher macht sich dort ein gewisser Raummangel geltend. Wohin wollte man auch all' die modernen Meister hängen, deren Bilder in der modernen Abteilung noch sehnsüchtig erwartet werden? Da taucht nun wieder das dritte neue Museum in unserer Phantasie auf. Wir träumen von einem Generalintendanten der Zukunft, der die Neuaufstellung der Kaiserlichen Schätze die mit so vielen Hindernissen begonnen worden, mit offener und sicherer Hand weiter führt.

Wien, 11. Oktober 1895.

Dr. TH. v. FRIMMEL.

BÜCHERSCHAU.

Nyt Dansk Kunstner-Lexikon af *Ph. Weilbach.* Kjobenhavn, Gyldendals boghandels forlag. 1895. 8°.

In den Jahren 1877—78 erschien im Verlage von A. F. Höst & Sohn Weilbachs Dansk Kunstner-Lexikon, enthaltend kurze Lebensnachrichten solcher Künstler — notabene bildender — welche bis zu Ende des Jahres 1876 in Dänemark oder im dänischen Staate gelebt und gearbeitet hatten. An dieses Werk schließt sich das Neue dänische Künstler-Lexikon an, das kurze Lebensnachrichten der Künstler, die bis Ende 1894 in Dänemark oder im dänischen Staate gelebt und gearbeitet haben, bringt, und eine neue vermehrte und verbesserte Auflage des alten ist. Abgesehen davon, dass neue Artikel hinzugekommen sind, haben die alten durch Umarbeitung und Vergrößerung gewonnen, weil dem Verfasser neue Quellen zugänglich geworden sind, die man am Schlusse der Artikel abgekürzt verzeichnet findet. R.

Atlas van Stolk. Katalogus der historie-, spot- en zinneprenten betrekkelyk de geschiedenis van Nederland verzameld door A. van Stolk Cz. gerangschikt en besproven door G. van Rijn. Deel 1. Amsterdam, F. Mullers & Co. 1895. VIII, 365 S. 8°.

Auch wer nicht Holländisch versteht, wird leicht herausbringen, dass es sich hier um den Katalog einer umfangreichen Sammlung von Drucken, d. h. Stichen und Schnitten zur Niederländischen Geschichte handelt, — bei dem Worte „Atlas" dürfen wir eben nicht nur an Geographie denken; denn es bedeutet jede Sammlung von Abbildungen. A. van Stolk, bis 1891 Mitinhaber der Firma A. van Stolk und Söhne in Rotterdam, fing vor etwa 60 Jahren, als die Preise noch nicht durch allerhand Sammler in die Höhe geschraubt waren, zu sammeln an und hat bis jetzt nicht weniger als 70 Mappen voll zusammengebracht, deren Inhalt von ihm chronologisch geordnet, von G. van Rijn, einem Beamten des Rotterdamer Gemeinde-Archivs, aber systematisch verzeichnet worden ist. Der jetzt 80jährige Besitzer wünscht natürlich, dass seine Sammlung einmal, auch nach seinem Tode, nicht verzettelt werden möchte, und so ließ er sie von einem Sachverständigen katalogisiren, um Umfang und Wert der Sammlung zu zeigen. Van Rijn hat sich bei seiner Arbeit nach Fred. Mullers großem Werke: „De Nederlandsche geschiedenis in platen. Deel 1—4. Amsterdam 1863—82" gerichtet, wobei er viele Sachen gefunden hat, die bei Muller entweder fehlen oder nicht beschrieben sind. Vor allem hat er danach getrachtet, vollständigere Angaben als jener zu machen, und er hat deshalb die Auf- oder Unterschriften der Platten wörtlich wiedergegeben; wo aber keine von beiden zu finden, da hat er das am meisten in die Augen fallende Wort in der Platte als Titel gebraucht, und zwar hat seiner Meinung nach die wörtliche Wiedergabe der Auf- und Unterschrift das Gute, dass dadurch ein anderer Zustand eines Druckes erkannt werden kann. Die Abweichungen verschiedener Zustände desselben Druckes, die Muller überhaupt nicht oder unvollständig giebt, bringt van Rijn ausführlich und ebenso hat er ausführlich die Drucke be-

schrieben, die jener nicht gesehen, deren Beschreibungen aber nach anderer Mitteilungen aufgenommen hatte; ferner hat er sehr viele bei Muller nicht vorkommende Zeichnungen und Drucke so genau wie möglich beschrieben. Ein sorgfältig gearbeitetes Register soll das Werk abschließen. Die Reihenfolge, in der die Stücke aufgeführt werden, ist die bei Muller zu findende, jedoch sind diejenigen Blätter, die bei letzterem fehlen, mit „Nicht bei Muller" bezeichnet und an der gebührenden Stelle eingeordnet worden. Im ganzen umfasst der erste Band des Kataloges 1067 Nummern, darunter von Nr. 8—32 Sammlungen oder Werke mit je hunderten von Blättern. R.

NEKROLOGE.

*** *Der aus Dresden gebürtige Architekturmaler Max Hauschild* ist am 16. Oktober in Neapel im Alter von 85 Jahren gestorben. Bis 1850 war er Professor an der Dresdener Kunstakademie gewesen, legte aber sein Lehramt nieder, um seinen Wohnsitz in Italien zu nehmen. Die Dresdener Galerie besitzt von ihm eine Bewirtung von Mönchen in einem Karthäuserkloster nach einem Motiv von Santa Scholastica in Subiaco.

PERSONALNACHRICHTEN.

⊙ *Zum Nachfolger des Geh. Oberregierungsrats Dr. Jordan*, der, wie schon gemeldet worden, sein Entlassungsgesuch eingereicht hat, ist der Nordd. Allg. Ztg. zufolge der Geh. Regierungsrat *v. Moltke* bestimmt worden, der ersteren bereits während seines Urlaubs vertreten hat. Geh. Rat v. Moltke, der die juristische Laufbahn durchgemacht hat, hatte bisher im Kultusministerium vorzugsweise die Interessen der kirchlichen Kunst zu wahren.

*** *Michael Munkacsy* soll die Absicht haben, seinen Wohnsitz in Paris aufzugeben und nach seiner ungarischen Heimat zurückzukehren. Wie Budapester Blätter melden, will ihm die Regierung in der ungarischen Hauptstadt ein Atelier erbauen und ihm die Stelle des Leiters eines neuen Kunstmuseums geben.

WETTBEWERBUNGEN.

Der Magistrat der Stadt Hannover hat von den Entwürfen betr. den bildnerischen Schmuck des Holzmarktes die Entwürfe der Bildhauer *Bonin* in Karlsruhe, *Kretzschmar-Plauen* in Berlin, *Waegener* in Hann. Münden wegen ihres künstlerischen Wertes angekauft.

DENKMÄLER.

*** *Die Ausführung einer Statue der „Sprea"*, der Personifikation des Spreeflusses, die in der Vorhalle des Magistratssitzungssaales im Berliner Rathause aufgestellt werden soll, ist dem Bildhauer *Christensen* in Charlottenburg übertragen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Suasso-Museum in Amsterdam. Am 14. September 1895 wurde vom Bürgermeister Vening Meinesz das neue Museum von Amsterdam, schlechthin Suasso-Museum genannt, feierlich eröffnet. Eine reiche Dame, Fräulein Lopez Suasso, die zu den Sonderlingen ihres Geschlechtes gehörte, hatte ihr großes Vermögen und ihre reichen Kunstsammlungen der Stadt Amsterdam vermacht, um die „Sophia-Augusta-Stiftung" ins Leben treten zu lassen, welche von einem Amsterdamer Mäcen, C. P. van Eeghen, gegründet worden war, um eine Sammlung moderner Kunst anzulegen. Das großartige Gebäude, das in nicht ganz drei Jahren vollendet worden ist, steht in einer Seitenstraße der P. J. Hoofstraat, also hinter dem Reichsmuseum, und ist ungemein geräumig, denn im ersten Stockwerke zählt man nicht weniger als 26 Säle, während der linke Flügel ausschließlich für die Suasso-Sammlungen bestimmt ist. Von diesen 26 Sälen sind augenblicklich 17 von der sogenannten „dreijährigen Ausstellung" moderner Künstler eingenommen; diese hatte bis jetzt noch kein eigenes Heim, sondern musste in verschiedenen, oft mit Mühe zu erhaltenden Räumlichkeiten, in der letzten Zeit in eigens dazu gebauten größeren Holzschuppen untergebracht werden. Die Hinterbliebenen des genannten Herrn van Eegher haben dem neuen Museum bereits eine Anzahl wertvoller Gemälde der hervorragendsten Meister zum Geschenk gemacht und die dem Reichsmuseum bisher leihweise überlassenen Gemälde der Sophia-Augusta-Stiftung sind nun ebenfalls in das neue städtische Museum gebracht worden. Daselbst befindet sich auch die früher im sogenannten Broekerhause untergebrachte Sammlung. Da das Erdgeschoss überdies einen Raum von 4000 m darbietet, der ebenfalls zur Aufnahme von Kunstgegenständen bestimmt ist, so ist in absehbarer Zeit nicht an Raummangel zu denken. Fraglicher ist, ob die städtischen Finanzen auch noch auf die Beförderung von Kunstzwecken reichen. —:—

Dresden. — Das K. Sächs. Ministerium des Innern hat auf Vorschlag des akademischen Rats beschlossen, für hervorragende Kunstwerke der diesjährigen *akademischen Kunstausstellung* in *Dresden, die goldene Staatsmedaille*: dem Maler *Max Klinger* in Leipzig, dem Maler *Karl Bantzer* in Dresden und dem Kammermedailleur *Anton Scharff* in Wien; die *silberne Staatsmedaille*: dem Maler *Karl Moll* in Wien, dem Maler *Max Hoenow* in Berlin, dem Bildhauer Prof. *Emil Hundrieser* daselbst und dem Bildhauer *Karl Seffner* in Leipzig zu verleihen.

Stuttgart. Das Jahr 1896 wird auch für Stuttgart ein Ausstellungsjahr sein. Das neuerbaute großartige Gewerbemuseum wird durch eine gewerblich-elektrische Ausstellung eröffnet; die deutsche Landwirtschaftsgesellschaft wird in diesem Jahre ihre Ausstellung in Stuttgart abhalten; verschiedene andere Veranstaltungen, wie ein großes Sängerfest u. s. w., schließen sich an. Einen Hauptanziehungspunkt wird die im Frühjahr stattfindende Internationale Gemälde-Ausstellung bilden, die in ähnlicher Weise wie die Stuttgarter Ausstellung von 1891 geplant ist. Der König, unter dessen Ehrenpräsidium im Jahre 1891 die damalige Ausstellung ihren glänzenden Erfolg erzielte, hat der Bitte zur Übernahme des Protektorats entsprochen und bringt der nächstjährigen Ausstellung gleichfalls das lebhafteste Interesse entgegen. Eine weitere Bürgschaft für das Gelingen ist die sichere Fundirung des auch von der königl. Regierung geförderten und in staatlichen Räumen geborgenen Unternehmens. Die Leiter desselben, an deren Spitze der kunstfreundliche Prinz Herrmann zu Sachsen-Weimar steht, sind zur Zeit bemüht, das Beste, was für die Ausstellung zu haben ist, durch persönliche Einladungen an namhafte Künstler des In- und Auslandes zu gewinnen. Für Ankäufe stehen namhafte Mittel des Anschaffungsfonds zur Verfügung; desgleichen ist eine Lotterie in Aussicht genommen. Es zeigt sich daher auch überall, im In- und Ausland, eine erfreuliche Bereitwilligkeit der angerufenen Künstlerkreise, die Ausstellung zu beschicken. Dies ist den Künstlern um so angenehmer gemacht, als der Anfangs- und Schlusstermin, 1. März bis Mitte Mai, so früh

angesetzt sind, dass die in Stuttgart ausgestellten Werke rechtzeitig zu den Jahresausstellungen in München und Berlin weiterbefördert werden können, wie dies auch im Jahre 1891 geschah, wo z. B. die beste und interessanteste niederländische Kollektion, die bisher je nach Deutschland kam, zuerst in Stuttgart und hernach in München zu sehen war.

* *Die Kunstausstellung der „Secession“, Verein bildender Künstler in München*, die am 31. Oktober geschlossen wurde, hatte sich eines regen Besuches zu erfreuen und weist sehr günstige Verkaufsresultate auf, da bis jetzt von 565 verkäuflichen Werken 124 Nummern im Werte von rund 220000 M. Käufer gefunden haben. Eine Anzahl von Werken wurde vom bayerischen Staate für die kgl. Pinakothek und Glyptothek erworben. Sechs Bilder gingen in den Besitz Sr. kgl. Hoheit des Prinz-Regenten über. Weitaus der größte Teil der verkauften Werke aber gelangte in den Besitz von deutschen Privatsammlern, darunter sehr hoch bewertete Bilder von Böcklin, Herkomer etc., ein erfreulicher Beweis dafür, dass Kunstsinn und Wohlhabenheit in Deutschland in stetem Wachstume begriffen sind. Die Frequenzziffer des heurigen Jahres ist, wie gesagt, eine zufriedenstellende; sie hält der des Jahres 1894 die Wage.

Wien. — Das Museum der Stadt Wien hat eine wertvolle Bereicherung durch Ankauf der Kartons des Meisters *Moritz von Schwind* zu seinen die „Zauberflöte“ illustrirenden Fresken im Opernhause erfahren. Dieselben sind bereits von München eingelangt und werden binnen kurzem durch Aufstellung im städtischen Museum der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht werden. —:—

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Ein großer römischer Mosaikfußboden* mit reichem *Bilderschmuck* ist, wie das Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift für Altertumskunde berichtet, in Münster bei Bingen aufgedeckt worden. Das Mittelfeld zeigt die Darstellung des Helios auf dem zweispännigen Sonnenwagen. Der Gott zügelt die lebhaft ansprengenden weißen Rosse. Sein Körper ist von einer Chlamys umflattert, von seinem Haupt gehen elf Strahlen aus. Das Mittelfeld ist von einem roten Streifen und einem schwarzgeränderten Band umgeben, das auf 12 einzelnen, durch rote Streifen getrennten Feldern die Bilder des Sonnenkreises enthält. In einem der vier Winkel, die der Kreis des Mittelfeldes mit der quadratischen Umrahmung bildet, ist auf Blumengewinden ein Krug dargestellt, zu dem von rechts und links ein Fisch heranschwimmt. Das Mosaik soll durch Schönheit der Ausführung und durch teilweise gute Erhaltung der lebhaften Farben ausgezeichnet sein.

*** *Die Nachricht von der Auffindung des Prachtschiffes des Tiberius im Nemisee*, die wir in unserer vorigen Nummer gebracht haben, scheint sich nicht zu bestätigen, obwohl es sich um einen sehr interessanten Fund handelt. Wie nämlich den Münchener „Neuesten Nachrichten“ aus Rom geschrieben wird, hat eine von deutschen Archäologen veranstaltete Untersuchung der bis jetzt gehobenen Stücke den Erfolg gehabt, einen schon von Nibby ausgesprochenen Zweifel an der Authentizität der Nachricht von der Schiffsversenkung zu bestätigen. Es wurden u. a. zwei Wasserleitungsröhren mit dem Stempel: August. Caesar. Germanic. gefunden, die unmöglich einem Schiffe angehört haben können. Vier Bronzekapitelle von cylindrischer Form und 1½ Fuß Höhe, die mehrere Centner wiegen, scheinen sich auf Pfeilern befunden zu haben, die zur Befestigung der Schiffe dienten. Zwei von ihnen sind auf der Vorderseite mit Löwenköpfen geschmückt, auf dem dritten befindet sich der Kopf einer Hyäne, auf dem vierten ein Gorgonenhaupt von wundervoller Arbeit. Alle diese Köpfe tragen einen Bronzering zwischen den Zähnen. Auch ein fünf Fuß hohes und vier Fuß breites Gitter aus Bronze, Lampen und Mosaikflächen, sowie zwei Bronzebeschläge eines Bogens, der ohne Zweifel eine große Thür überwölbte, können unmöglich einem Schiffe angehört haben. Es ist nach den bisherigen Funden nicht mit Bestimmtheit festzustellen, was der Nemisee an dieser Stelle eigentlich verbirgt. Nach Sueton soll Julius Cäsar dort eine Badeanstalt gebaut haben. Es ist nicht unmöglich, dass es dieser von seinen Nachfolgern prächtiger ausgestattete Bau ist, den man nun unter dem Wasser entdeckt hat. Man muss annehmen, dass es ein auf Flößen mitten im See schwimmendes Gebäude war, das durch einen Unglücksfall versank oder auch mit Absicht versenkt wurde. Jedenfalls aber handelt es sich hier um einen der bedeutendsten Funde, die in den letzten Jahren in der Umgebung Roms gemacht worden sind.

VERMISCHTES.

Wir werden von der Direktion des Herzogl. Museums zu Braunschweig um Abdruck nachstehender Mitteilung gebeten: Die Hofkunstanstalt von *Jos. Albert* in *München*, Kaulbachstr. 51a, lässt farbige Lichtdruckblätter großen Formates nach *Gemälden des Herzoglichen Museums zu Braunschweig* verbreiten, die zum Teil wenig gelungen, zum Teil ganz misslungen sind. Zu den letzteren gehört vorzugsweise die Nachbildung des berühmten Rembrandt'schen Familienbildnisses, die nur als eine gröbliche Entstellung dieses Meisterwerkes angesehen werden kann. Die Museumsverwaltung hat diese Drucke selbstverständlich nicht gut geheißen, und sie lehnt jede Verantwortung für derartige Leistungen ab. Sie muss begreiflicherweise Wert darauf legen, dass in Kunstkreisen hierüber keinerlei Zweifel obwalte.

*** *Für die Berliner Kunstausstellung im Jahre 1896*, die zugleich eine Jubiläumsausstellung der Kunst-Akademie ist, wird eine Festschrift vorbereitet, die auch eine ausführliche Geschichte der Akademie enthalten soll.

Aus Kreta. — Hellenikos Syllogos. Bei der sich immer steigernden Anziehung, welche Kreta auf die archäologische Forschung ausübt, erscheint es angezeigt, hier eines Institutes zu gedenken, dem ein wesentlicher Anteil an den bezeichneten Bestrebungen gebührt, dessen stilles Wirken sich aber bisher der Kenntnis weiterer Kreise so gut wie ganz entzogen hat. Es ist dies der Verein Hellenikos Syllogos in Herakleion (Candia). Um das Jahr 1880 als litterarischer und Bildungsverein ins Leben gerufen, suchte er zunächst seine Aufgabe in der Gründung von Schulen, Abhaltung von Vorträgen u. s. w. Bald aber wandte er seine Thätigkeit auch den Denkmälern der Vorzeit zu, in der richtigen Erkenntnis, dass hier ein allgemein wissenschaftliches mit einem specifisch nationalen und patriotischen Interesse eng verbunden sei. Das Jahr 1884, in dem die Entdeckung der berühmten Gesetzesinschrift von Gortyna die Augen der gelehrten Welt auf die bis dahin fast ganz unbeachtet gebliebene Insel lenkte, bezeichnet auch den Beginn dieser neuen Wirksamkeit des Syllogos, die seither durch Erhaltung zahlreicher von Untergang oder Zerstreuung bedrohten Denkmäler und ihrer Vereinigung in einem Museum, durch Veranstaltung planmäßiger Ausgrabungen, Errichtung einer auf die Archäologie Kreta's bezüglichen Bibliothek u. s. w. ungemein segensreich geworden ist. In dem genannten Jahre

wurde durch die Erwerbung der aus den Ausgrabungen auf der Agora von Gortyna stammenden, teils der archaischen, teils der hellenistischen und römischen Epoche angehörenden Skulpturen der erste Schritt zur Gründung des Museums gemacht. Schon das Jahr darauf erfolgte aus eigener Initiative des Syllogos die Ausgrabung der Grotte des idäischen Zeus, welche mit den bekannten Bronzefunden der Wissenschaft wichtige Ergebnisse, dem Museum des Vereines wohl den wertvollsten Teil seines Besitzes lieferte. Es folgen die Ausgrabungen in der Grotte von Psychrò im Bezirke von Lyttos, mit hochaltertümlichen gegossenen Bronzen und Terrakotten, zu welch letzteren eine Untersuchung der Grotte der Eileithyia bei Knossos weitere Vertreter einer in ältester Zeit auf der Insel herrschenden Kunst hinzufügte. Nebst diesen Unternehmungen haben die Untersuchungen fremder Archäologen in den Nekropolen von Erganos, Kurtes u. a., sowie zufällige Entdeckungen in verschiedenen Teilen der Insel (so die der bekannten Terrakotta-Urnen mykenischen Stiles) zur Bereicherung der Sammlungen beigetragen, in ganz besonderem Maße auch die Municifenz eines Mitgliedes, des Konsuls Triphyllis, der dem Vereine die wertvollen Funde aus der Grotte des Hermes Kranaios zum Geschenke machte. So ist die Sammlung schon jetzt namentlich für die Kenntnis der ältesten Kunst im Gebiete des ägäischen Meeres, zu welcher sie schon wiederholt (wie eben jetzt auch wieder zu den neuesten Studien über die sogenannten Inselsteine) wichtiges Material beigesteuert hat, von hervorragender Bedeutung. Aber auch die klassische Periode der griechischen Kunst ist in ihr durch Skulpturen der archaischen, hellenistischen und römischen Zeit, darunter einige Stücke von kunstgeschichtlicher Wichtigkeit, sowie durch eine reichhaltige Kollektion von Terrakotten etc. vertreten. Nicht minder eifrige Fürsorge wendet der Syllogos auch solchen Denkmälern zu, deren Übertragung ins Museum nicht möglich ist. So ist, um die große Inschrift von Gortyna vor Zerstörung zu bewahren, die sie enthaltende Mauer samt dem ganzen Terrain angekauft und der an ihr vorbeifließende Wasserlauf abgeleitet worden. Ähnlich sind die hauptsächlichsten archaischen Inschriften vom Pythion in Gortyna, von Lebena, Präsos u. a. in Sicherheit gebracht. Ein weiteres Verdienst hat sich der unermüdliche Verein in jüngster Zeit dadurch erworben, dass er begonnen hat, die wichtigsten plastischen und epigraphischen Denkmäler durch Abformung dem Studium allgemein zugänglich zu machen. Bisher liegen Abgüsse vor: von dem mit Wahrscheinlichkeit der Werkstatt der Dädaliden zugeschriebenen archaischen Torso von Eleutherae, einem durch gute Erhaltung ausgezeichneten schönen Aphroditekopf, sowie der mehrerwähnten Inschrift aus Gortyna, und hoffentlich erweist sich der vorerst mit materiellen Opfern unternommene Versuch hinlänglich erfolgreich, um zur Fortsetzung zu ermutigen. Es braucht nach dem Gesagten kaum noch bemerkt zu werden, dass sowohl das Museum als auch die Bibliothek — letztere freilich noch in bescheidenen Anfängen stehend — in liberalster Weise der Benutzung auch seitens Fremder zugänglich sind. Aber weit über derartige Förderung hinaus geht der Nutzen, den der Bestand eines solchen, die gesamte Intelligenz der Insel zu seinen Mitgliedern zählenden Vereines, wie durch Pflege des Sinnes für die Denkmäler unter den Einheimischen, so durch moralische und informative Unterstützung fremder Forscher stiftet; unter den Gelehrten, welche Kreta zu wissenschaftlichen Zwecken bereist haben, ist wohl keiner, der nicht den Beistand des Syllogos in Rat und That erfahren hätte. So gestaltet sich der Syllogos immermehr zu einem Brennpunkte für alle die Archäologie von Kreta berührenden Bestrebungen und sein auch durch die Ungunst politischer Verhältnisse nicht beirrtes opferwilliges Wirken darf allenthalben wärmster Sympathien sicher sein. *e. l.*

VOM KUNSTMARKT.

Berlin. — Eine recht beachtenswerte Versteigerung wird die 1018. Kunst-Auktion im Rudolph Lepke'schen Hause sein, welche vom Dienstag dem 12. bis Freitag den 15. November d. J. in der Kochstraße 28/29 stattfinden wird. Sehr wertvolle Antiquitäten und hervorragende alte Kunstmöbel ersten Ranges aus dem Nachlasse des Freiherrn von Canitz und Dallwitz und aus altem, sehr vornehmen russischen Familienbesitz, sowie aus dem Besitze eines rheinländischen Sammlers werden laut Katalog zum öffentlichen Verkauf unter den Hammer kommen. In dem sorgfältig bearbeiteten mit Illustrationen geschmückten Katalog finden wir viele, äusserst interessante und seltene Kunstgegenstände aller Art, ein großes komplettes Mobiliar von seltenen Empire-Jakobmöbeln, alte Ölgemälde, Pastelle, eingerahmte Stiche, Schabkunstblätter, sowie Curiosa etc. verzeichnet. Als besonders bemerkenswerte Objekte heben wir noch hervor: das alte holsteinische Trinkgefäß in Gestalt eines schreitenden Hahnes, den silbernen Straußenei-Pokal, das Kabinett aus Ebenholz mit Elfenbeineinlagen, den Calatravatruhenschrank aus dem XV. Jahrh. u. s. w. Vorbesichtigung der interessanten Kollektionen findet am Sonntag den 10. und Montag, den 11. November in den Sälen des Rudolph Lepke'schen Kunst-Auktions-Hauses, Kochstraße 28/29 von 10—2 Uhr statt.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. 1895. Nr. 3.

Die neuesten Ausgrabungen in Baden, von J. Heierli. — Schalltöpfe in Kirchen. Eine Berichtigung von K. Stehlin. — Ein Bildercyklus aus der Frührenaissancezeit, von J. R. Rahn. — Die Wappen auf Hans Holbeins Madonna von Solothurn, von F. A. Zetter-Collin. — Die päpstliche Fahne der Landschaft Saanen, von J. Stammler. — Über die Verbreitung der Palmesel, von E. A. Stückelberg. — Beilage: Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler von J. R. Rahn, Kanton Thurgau.

Architektonische Rundschau. 1896. Heft 1.

Tafel 1. Villa in der Hohenheimerstr. in Stuttgart; erbaut von Eisenlohr & Weigle, Architekten daselbst. — Tafel 2. Geschäftshaus Krausenstr. 40 am Dönhofsplatz in Berlin; erbaut von Messel & Altgelt, Architekten daselbst. — Tafel 3. Treppenhaus einer Villa bei Nürnberg; erbaut von Architekt Jos. Schmitz daselbst. — Tafel 4. Landhaus in Berlin-Südende, Dahlemerstr. 2; erbaut von Spalding & Grenander, Architekten daselbst. — Tafel 5. Pavillon der Firma Matheus Müller-Eltville auf der Hamburger Gewerbe- und Industrie-Ausstellung 1889; erbaut von Semper & Krutisch, Architekten in Hamburg. — Tafel 6. Evangelische Kirche und Pfarrhaus für Euskirchen; erbaut von Schreiterer & Below, Architekten in Köln. — Tafel 7. Mittelrisalit vom sogenannten Unteren Belvedere (ehemal. Ambrasersammlung) in Wien; aufgenommen von Architekt Ludwig Schmidl daselbst. — Tafel 8. Villa Menzer in Neckargemünd; erbaut von Architekt Leonh. Schäfer in Darmstadt.

Christliches Kunstblatt. 1895. Nr. 10.

Die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin. Mit Abbildung. — Die grosse Berliner Kunstausstellung. Von R. S. (Schluss.) — Was hat Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle dargestellt. Von Karl Brun. — Altes und Neues vom Dom zu Schleswig. Von Doris Schnittger. — Chronik.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 3.

Georg Fuchs: Fried. Nietzsche und die bildende Kunst. — Mrs. W. K. Clifford. Die letzten Pinselstriche. (Forts.) — Personal- und Ateliernachrichten.

Le journal des arts. 1895. Nr. 65.

Notes de voyage: Bruges. — Frédéric Henriet. — Bulletin des expositions et des ventes. — Informations. — L'inauguration du monument Meissonier. — Académie des Beaux-Arts: séance annuelle. — L'exposition de Gand. — L'exposition de Munich: Sécession. — Revue rétrospective des ventes.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN Heugasse 58. — BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 6. 21. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE KUNSTHISTORISCHE GESELLSCHAFT FÜR PHOTOGRAPHISCHE PUBLIKATIONEN.

Konnte schon die Begründung dieser Gesellschaft, welche die Veröffentlichung von Nachbildungen wichtiger, aber schwer zugänglicher und deshalb noch nicht oder nicht genügend gut aufgenommener Kunstwerke beabsichtigt, mit Freuden begrüßt werden, so ist es jetzt, da die erste Jahrespublikation erschienen ist und sowohl durch die Auswahl der Werke als auch durch ihre Wiedergabe für ein gedeihliches Fortwirken des Unternehmens bürgt, Pflicht, alle diejenigen nachdrücklich auf diese Publikation hinzuweisen, welche ein tiefer gehendes Interesse an der Kunstgeschichte haben.

Denn es handelt sich hierbei — das lehrt die Auswahl deutlich — nicht etwa um Werke, die allein für den Specialisten Bedeutung haben, sondern um solche Schöpfungen, die sei es durch ihre Güte, sei es durch ihre besondere historische Stellung auch das allgemeine Interesse hervorzurufen geeignet sind. Ein Werk ist in der vorliegenden Lieferung an den Namen Masaccio's, eines an den Van Eycks, fünf an den Dürers, je eines an den Giorgione's, Boschs, Schorels und Holbeins geknüpft; handelt es sich auch nicht in allen diesen Fällen um unbestrittene Leistungen der genannten Meister — ein Hauptzweck der Gesellschaft besteht ja in der Vorführung von Werken, die zunächst noch kunsthistorische Rätsel bilden, — so doch immer um Erzeugnisse, die ihrer Weise mindestens sehr nahe stehen. Als historisch interessant aber seien die beiden Florentiner Werke aus der äußersten Frühzeit der Renaissance, von 1416 und 1426 datirt, erwähnt.

Die Namen der Herausgeber (Bayersdorfer, von Lützow, Schmarsow) bürgen dafür, dass das Unternehmen in diesem auf das Bedeutende und Bedeutungsvolle gerichteten Sinne auch weitergeführt werden wird; ist doch die Zahl der kunsthistorisch wichtigen und zugleich künstlerisch hervorragenden Werke, die zur Zeit nur einem ganz kleinen Kreise von Forschern bekannt sind, unendlich groß, so dass die Gesellschaft zum mindesten für ein Jahrzehnt reichlich zu thun hat. Und eine Aufgabe liegt hier vor, deren Lösung wohl nur von deutschen Forschern erwartet werden kann, die zugleich die hierfür erforderliche Beweglichkeit sowie den Wagemut besitzen, sich freudigen Herzens an die Lösung von Problemen zu machen, die von Fragezeichen strotzen. Der Bruckmann'schen Anstalt aber kann das Vertrauen entgegengebracht werden, dass es ihr gelingen werde, mit der Zeit in sämtliche Wiedergaben jene Schärfe hineinzulegen, welche bei Unterlagen für kunstwissenschaftliche Untersuchungen dringend wünschenswert ist.

Auf die einzelnen Blätter näher einzugehen, ist hier nicht der Ort. Die Mehrzahl von ihnen möchte zu weit ausholenden Untersuchungen Anlass geben; einige haben freilich bereits in Bezug auf den Künstlernamen, der ihnen beigelegt worden ist, allgemeine Anerkennung gefunden; für eine abschließende Benennung anderer aber ist der Boden noch lange nicht genügend vorbereitet. So mögen denn nur einige Bemerkungen hier Platz finden.

Dürers frühes Selbstbildnis in der Sammlung Felix ist interessant als Vergleichsmaterial zu der im Leipziger Museum bewahrten Kopie, die anfänglich für das Original galt. Das Christusbild derselben Sammlung, ein von Dürer unvollendet hinterlassenes Werk, zeigt nur in Gewand, Haar und Hintergrund die Hand des Meisters; ob wohl je der hier gegebenen Anregung Folge gegeben werden wird, die vom Restaurator Deschler in Augsburg später hinzugemalten Fleischteile zu ent-

fernen, damit Dürers ursprüngliche Vorzeichnung wieder zu Tage komme? Die Bildnisse des Tucher'schen Ehepaares in Weimar sind nunmehr durch den Vergleich mit dem aus dem gleichen Jahre stammenden Oswald Krell der Münchener Pinakothek als Werke des Meisters durchaus sicher gestellt. Nicht in gleichem Grade gilt dies von dem Bildnis des jungen Mannes in Hampton Court, welches durch die außergewöhnliche, an die Niederländer erinnernde Feinheit seiner Malweise in dem Werk Dürers auffällt. Der große Porträtkopf Van Eycks in derselben Galerie, dessen brutale Lebenswahrheit in der kleinen Photographie nicht ganz zum Ausdruck kommt, drängt sich dem Beschauer durch seinen gewaltigen, fast statuarischen Ernst als die Schöpfung eines Meisters allerersten Ranges auf; wenn ihm der für Van Eyck bezeichnende Schmelz der Farbenfläche fehlt, so wird das auf den Charakter des Werkes als einer vorbereitenden Studie zurückzuführen sein. Sehr verdienstvoll und gelungen ist die Vorführung des vorzüglichen, Giorgione genannten Männerbildnisses, ebendaselbst; die Vergleichung mit dem gleichfalls in England befindlichen sogenannten Ariost Tizians legt freilich die Frage nahe, ob hier nicht noch eher der Name dieses großen, uns besser bekannten Genossen Giorgione's Anwendung zu finden habe, da die feine Farbenwahl und die vorzüglich weiche Modellirung ebenso wie manche Ähnlichkeit mit dem gleichfalls frühen Zinsgroschen in Dresden dafür zu sprechen scheinen, Giorgione's mehr quattrocentistisches Wesen aber weniger aus dem Bilde hervorleuchtet.

Dass endlich der herrliche, so lange verkannte Holbein, das Noli me tangere, allgemein bekannt gemacht worden ist, muss mit Freuden begrüßt werden; ich würde das durch seine kräftigen Gegensätze von Licht und Dunkelheit wirkende Bild nur, statt in die Zeit um 1530, in die um 1520, also in die unmittelbare Nähe der Tafeln im Freiburger Münster, setzen. Hier auch können wir zum erstenmal, besser als an Ort und Stelle zwischen den großen Thüren, Masaccio's gewaltiges Fresko der Dreieinigkeit in S. Maria Novella bewundern. Scorels spätes Altarwerk, das auf der Haarlemer Ausstellung zu sehen war, zeigt, wie der Meister, während er unter dem Einfluß der Florentiner alle Frische für die Darstellung figürlicher Scenen verloren hatte, in dem Porträtfach doch noch ein gut Teil seiner Kraft bewahrte. Die Verspottung Christi, schon durch die wimperlosen Augen aller Figuren als ein Werk des Bosch kenntlich, wurde auf der gleichen Ausstellung erst richtig bestimmt und lenkte von neuem die Aufmerksamkeit auf diesen noch lange nicht genug gekannten, echt nordischen Meister. Schließlich freut es mich, hier zwei von den Werken wiederzufinden, auf die ich 1878, den Anregungen Bayersdorfers folgend, in der Zeitschrift für bild. Kunst (S. 156) hingewiesen hatte. In dem Tabernakel von 1416 bin ich auch jetzt noch geneigt, trotz des frühen Datums, die Hand Uccello's zu erkennen, da die Gestalten der beiden jugendlichen Märtyrer durchaus neuen, über Giotto hinausgehenden Geist atmen, die Wahl der übrigen starkknochigen Typen sowie die vertreibende Art des Farbenauftrages, soweit er noch durch die Übermalungen hindurchschimmert, aber auf Uccello weisen. Das Fresko des sonst unbekannten Paulus dei Stefani von 1426 in S. Miniato ist endlich interessant als eines der frühesten Zeugnisse für den Einfluss, den Masaccio durch seine Kunst ausgeübt hat. *W. v. SEIDLITZ.*

DIE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DER SECESSION IN MÜNCHEN.

IV.

Es ist schwer, bei den Malern der Wirklichkeit andere gemeinsame Gesichtspunkte aufzustellen, als die ihres guten Könnens. Sie schlagen ihre Staffelei ohne vorgefasste Schulmeinung da auf, wo ihnen wohl ist und wo sie etwas Malerisches sehen. Ihre Bilder lassen sich in keine Kategorien einteilen, wie weiland die Tiroler Bauernbilder, die Kabinettstücke im Kostüm des Rokoko und die vaterländischen Historien, sondern eine jede Individualität verlangt ihre eigene Charakterisirung. So interessant es auch wäre, dies alles zu beschreiben, so fehlt mir doch dazu Zeit und Raum, und ich muss mich darauf beschränken, kurz einige zu nennen und ihr Gebiet anzudeuten. Dasjenige *Skarbina's* ist zwar nicht engbegrenzt, am typischsten ist er jedoch, wenn er uns in das Weichbild Berlins führt, wie dies Jahr mit seinen geistreichen Impressionen. *Liebermann*, über dessen Bedeutung heute nicht mehr zu reden ist, bringt einen Fischer „in den Dünen“, der schon einmal im Marsfeld-Salon war. *Kuehl* ist seiner Heimat treu geblieben und schildert uns die Lübecker Interieurs mit all der Feinheit, die man von ihm gewohnt ist. *Georgi* hat ein prächtig gemaltes Stück Natur da, drei junge Damen im grünen durchscheinenden Licht einer Laubenecke, ein Thema, das zwar oft variirt worden ist, so individuell gesehen jedoch stets neue Reize offenbart. Auch *Landenberger* bringt virtuos behandelte Freilichtprobleme. Von dem so früh verstorbenen Heinz Heim sind zwei letzte Arbeiten hinzugekommen; so gut sie sind, hätten sie ihn doch nie entfernt auf den Rang erhoben, den seine Zeichnungen ihm anwiesen. *Jauss* ist diesmal ein Dunkelmaler, dessen düstere Frauengestalt „die Sorge“ genannt ist; *Hormann* und *Kurowski* bringen feinsinnig getönte Naturstudien in einer gewissen symbolistischen Färbung. Auch *M. Lautenschlager* hat ein stimmungsvolles Figurenbild da, das malerisch für sie einen grossen Fortschritt bedeutet. *Pötzelberger*, der Poet, bringt diesmal reines Freilicht, flimmernde Sonne; *König* ein delikat behandeltes Stück Dorfidylle; *Gussow* strebt einen Verjüngungsprozess an, der von einer Ehr-

lichkeit seiner künstlerischen Überzeugung spricht, die noch manch anderm älteren Künstler zu wünschen übrig wäre. Auch *Ernst Zimmermann* gehörte schon einmal zu den Koryphäen der alten abgestorbenen Künstlergeneration und begnügt sich nicht damit, auf den ehemaligen Lorbeeren zu ruhen, was ein neues großes Werk beweist, das in letzter Stunde hinzugekommen ist.

Ohne nun nicht in pedantisches Abwägen solch immensurabler Dinge, wie künstlerische Leistungen, zu verfallen, ist es kaum zu entscheiden, was dem Leser noch als typisch zu nennen wäre oder nicht. Eigentlich alles. Doch so löblich diese wohlgemeinte Absicht auch ist, es geht eben nicht. Zum Schluss nur noch einiges über die Tiermaler, von denen unser größter, *Zügel*, leider nur einige kleinere Impressionen gesandt hat, die bei alledem noch Perlen sind. Jeder Strich von ihm zeugt von einem so immensen Können, dass zehn andere davon zehren könnten. Man weiss nicht, was größer an ihm: sein wundervoller Farbensinn, seine Zeichnung, die an Sicherheit ans Phänomenale grenzt, seine tiefe Naturpoesie oder seine machtvolle Handhabung des Pinsels. München kann sich gratuliren, ihn zurückgewonnen zu haben. — Malerische Leckerbissen sandte *Faber du Faur*. Auch er gehört nicht zu denen, welche meinen, dass das Alter zwingt, konservativ zu werden. Seine Arbeiten bekunden eine solche Frische, dass sie zu den anziehendsten Bildern ihrer Art in der ganzen Ausstellung werden. *Hubert von Heyden's* ruhende Säue bilden den schwarzen Mann für das Publikum. Ohne nun auch gerade den Wunsch zu haben, uns diese appetitlichen Tierchen ins Haus zu hängen, muss man doch vom rein malerischen Standpunkt aus der vortrefflichen Leistung Gerechtigkeit widerfahren lassen. *Maffei* als Jagdmaler ist bekannt, *Röselers* Dackl ist auch für den herzerfreuend, der nicht Maler ist. Doch damit soll die Statistik ein Ende haben. —

Es ist so falsch, dass man der diesjährigen Secession und den heutigen Ausstellungen überhaupt vorwirft: die Schlager fehlen. Man will im Grunde damit ja nur sagen, dass man die Sensationsstücke, auf die man einst so viel gescholten, vermisst. Aber das Schelten ändert daran nichts; sie waren doch recht interessant, aufregend und gaben so gut zur Disputation Anlass. Dagegen gehalten, sind allerdings die Ausstellungen heut langweilig, alles Sensationelle ist herausgeworfen und es herrscht darin eben — nur die Kunst. Die Zeit ist vorüber, in der man sich durch Extravaganzen zu überbieten suchte. Zwar, es werden noch genug von solch letzteren angefertigt, aber sie erreichen nicht mehr ihren Zweck, sie kommen nicht mehr durch das schmale Pförtlein, das ihnen die Jury heut öffnet. „Originell um jeden Preis" gilt heut nicht mehr viel, Ehrlichkeit ist die Grundbedingung, und nach der Persönlichkeit wird gewogen. Aber einige Pfund dazuzuschwindeln geht gar schwer, Lügen haben kurze Beine.

DIE AUSLÄNDER IN SECESSION UND GLASPALAST.

V. Die Franzosen.

Es liegt kein Grund vor, Franzosen und Briten in beiden Ausstellungen getrennt zu betrachten. Denn einmal haben sie ja direkt mit den prinzipiellen Verschiedenheiten der Ausstellungsleitungen nichts zu schaffen und zweitens wäre es schade, das Gesamtbild, das die Summe beider Ausstellungen bildet, nicht zu benutzen. Nur kurz sei bemerkt, dass die Schotten hauptsächlich in der Secession zu suchen sind, während man die Engländer besser im Glaspalast studirt; dass hier die Franzosen der Champs Elysées besser als im Vorjahre vertreten sind und dort die vom Marsfelde eher ein Nachlassen zeigen. Im allgemeinen ist die Beschickung aus Paris eine solche, dass man sich kein annähernd genügendes Bild von der französischen Kunst machen kann und Rückschlüsse aus dem Gesamtbilde der französischen Säle auf jene müssten ziemlich nachteilig für Frankreich ausfallen. Dass es Trugschlüsse wären, sei dabei auch gleich gesagt.

Aber sehen wir sie uns an, wie sie sich hier zeigen. Und da erscheint mir als Hauptcharakteristikum: trotz eines feinen Könnens zeigen sie eine gewisse Unbeseeltheit, einen Mangel an geistiger Vertiefung, auch da, wo sie eine nicht zu leugnende Großartigkeit erreichen. Die Vorliebe für die Ausstellungsmaschinen, die gestellten lebenden Bilder scheint bei ihnen langsamer zu erlöschen, als bei den germanischen Völkern. Während bei diesen das Bild mehr und mehr zu einem einheitlichen Ausdruck der Persönlichkeit wird, ist es bei jenen ein gewisses Prunken mit dem Gelernten, was meist auch sehr respektabel ist. Aber man vermisst dafür gewöhnlich das, was doch die letzte und wichtigste Bedingung des Kunstwerks sein soll: die Einheit desselben mit seinem Zweck. Es ist wohl wahr, dass das Bild im Grunde Selbstzweck ist, aber man kommt nicht darüber hinweg, sich bei gewissen Leistungen zu fragen: *mussten* sie geschaffen werden? Entsprangen sie einer inneren Notwendigkeit? Und was sollen sie? Das denke ich z. B. bei dem großen Bilde von *Chalou* „Salome". Gewiss zeugt es von einem schönen Können, aber streng genommen ist's kein Kunstwerk, sondern nur eine große Dekoration, hell in hell, welche leer und mühsam konstruirt wirkt. Schon durch das große Format bleibt ein geistiges Defizit, das nicht durch virtuose Behandlung ersetzt werden kann, die sonst den Franzosen eignet. Übrigens: auch bei uns hier in München giebt es Dutzende, die so etwas noch viel besser malen würden.

Das andere große Bild, das ihm gegenüber hängt, *Laurents* St. Franziskus von Assisi, wirkt ungleich harmonischer. Es hat thatsächlich etwas Monumentales und die großen Flächen wirken nicht leer, sondern ruhig. Man hat davor das Gefühl des Einheitlichen, wenn es

auch, wie die meisten Arbeiten der Franzosen, etwas Kühles behält, das zwar bis zu einem gewissen Grade erhebt, aber nie erwärmt und hinreißt.

Ganz anders das große Bild von *La Touche:* Apotheose Watteau's, die in nichts an das gestellte Tableau erinnert, sondern in jeder Faser zuckt und lebt und ganz den Eindruck einer lebhaften Vision macht. *Besnard* hat eine schöne dekorative Leistung da, deren Zweck nicht angegeben ist; *Collin, Lucas, Blanche Dannat, Binet* sind, wie gewöhnlich, gut vertreten; was die Vorzüge der Arbeiten von *L. Breslau* sind, kann ich leider dem Leser nicht interpertiren, ich weis es selbst nicht. *Aublets* und *Stewarts* Bilder sind diesmal ziemlich schwach und süßlich; von *Blair-Bruce* sind zwei ungemein interessant gemachte Meerstücke da, das eine mit delikat gemalten Frauenkörpern als Staffage. Aber sonst haben uns die Salons doch manches gesandt, was sie ebensogut hätten behalten können. Zwar nicht soviel Verkaufsware, wie im vergangenen Jahr, aber doch Belangloses. *Orange's* Napoleon vor den Pyramiden gehört auch noch zu den großen Historienbilderbogen, die bei uns so leicht nicht mehr ein Akademieschüler beginnt. Dabei eine Malerei, die zwar an sich unanfechtbar, doch vollkommen uninteressant ist.

Außerordentlich schön ist das Bild von *Menard,* Adam und Eva aus dem Paradies vertrieben. Besonders in der Landschaft steigert sich die Stimmung zu einer heroischen Größe, die koloristisch etwa das sagt, was zeichnerisch Führich oder Schnorr anstrebten. Im übrigen aber zeigt sich bei den sonstigen Landschaften der Franzosen eine entschiedene Schwäche. Stets durchaus tadellos, durchaus modern in der Malerei, zeigt sich überall eine gewisse Seelenlosigkeit, ein nur äußerliches virtuoses Erfassen der Erscheinung der Natur und kein Durchdringen, wie es dem Germanen eigen. Deshalb ist ein Künstler wie Thoma so typisch für die deutsche Kunst.

Einige Nuditäten sind auch für München abgefallen, ohne aber besonders erwähnenswert zu sein. *Bourgormiers* „Herbstvision“ hat ja viel Gutes, aber man kommt doch eben nicht darüber hinweg, dass diese Vision ziemlich wenig Visionäres hat und der Titel nur zum Deckmantel für die nackten Frauenleiber dienen mußte. Wozu nun das Mäntelchen? Ein wenig Ehrlichkeit wäre doch viel besser. Wir sind ja doch wohl alle Menschen und ich kann nicht finden, dass mir der sympathischer würde, der als gesunder Mensch nicht auch seine Freude an dem herrlich sinnlich schönen Wuchs des Weibes hätte. Und wenn er nun ein Künstler ist, schlägt sich diese Freude als Kunstwerk nieder. Warum dann nun durchaus den Schein erwecken wollen (an den ja doch kein Mensch glaubt), als wär's ihm im Grunde um ein ganz anderes Motiv zu thun, zu dem er eben nur als Requisit den Frauenakt gebraucht. Dies Bemänteln liegt weniger im Titel, der für die Leinwand ja belanglos ist, als in den zum Kunstwerk ganz unnötigen Attributen, die dem Bilde beigegeben werden. — Aber alljährlich wiederholt sich dasselbe Schauspiel.

Carlos Schwabe leitet, wie bei den Belgiern Khnopff, nach England hinüber. Über seine mit Rätseln durchsetzten Aquarelle zerbricht man sich hier den Kopf und bricht meist den Stab darüber. Was sie vorstellen sollen, darüber möchte ich mich hier nicht ergehen, da es ja doch nur darauf hinaus laufen könnte, gleichwertige Stimmungsmomente in Worte zu fassen, denn mit doktrinären Weitschweifigkeiten würde man kaum weit kommen. Ich für meine Person halte Schwabe zwar nicht annähernd für wert, unserm Klinger das Wasser zu reichen, dabei aber doch noch für zehnmal interessanter und künstlerischer, als gar viele, denen das Publikum Weihrauch streut. Und gerade an der Entrüstung, mit der die Menge diese Blätter betrachtet, erkennt man seinen Mangel an eigentlich künstlerischem Empfinden. — Von den Niederländern, Skandinaviern und Briten dann noch ein nächstes Mal. —

SCHULTZE-NAUMBURG.

BÜCHERSCHAU.

Tafeln zur Entwicklungsgeschichte der Schutz- und Trutzwaffen in Europa mit Ausschluss der Feuerwaffen vom VIII. bis XVII. Jahrhundert. Entworfen und gezeichnet von *K. Gimbel,* kgl. württemb. Lieutenant a. D. Baden-Baden, im Selbstverlag. Preis 30 M.

Da die Waffenkunde schon längst als eine Hilfswissenschaft der Kunstgeschichtsschreibung und folgerichtig auch der kunstgeschichtlichen Studien von Laien anerkannt worden ist, bedarf es keiner Begründung, wenn wir hier auf ein Werk mühsamen Fleißes aufmerksam machen, das in erster Linie dem Anschauungsunterricht dienen und mit seiner Hilfe dem Beschauer die Kenntnis der Typen, die in jedem Jahrhundert oder doch in jedem größeren Zeitabschnitt geherrscht haben, vermitteln will. Der Herausgeber, der selbst eine hervorragende Waffensammlung besitzt, hat, wo es nur irgend möglich war, sich an Originale gehalten, und nur da, wo solche fehlen, namentlich für die frühen Epochen des Mittelalters, die gleichzeitigen Quellen, vornehmlich Bilderhandschriften, später auch Grabsteine und ähnliche Denkmäler, zu Hilfe genommen. Auf Phantasiegebilde und zweifelhafte Rekonstruktionen hat er sich, soweit wir es kontroliren konnten, überhaupt nicht eingelassen. Es ist selbstverständlich, dass er auch die neueste Litteratur, insbesondere die Publikationen von Viollet-le-Duc, Lindenschmit und Essenwein und W. Böheims musterhafte „Waffenkunde“ zu Rate gezogen hat. Letzterer hat dem Werke ein sehr freundliches Geleitwort auf den Weg gegeben und die Tafeln als Unterrichtsmittel besonders für Mittelschulen, Kunstakademien und einige kunstgewerbliche Fachschulen empfohlen. Wir möchten den Kreis der Interessenten noch etwas weiter ziehen. Auch für den Unterricht in den höheren Gymnasialklassen und für historische und kunstgeschichtliche Seminare auf Universitäten wird das Werk, obwohl der gewaltige Stoff auf sieben Tafeln zusammengedrängt worden ist, deren jede ungefähr einem Jahrhundert in der Entwicklung des Waffenwesens entspricht, noch sehr gute Dienste leisten. Den Selbstunterricht erleichtert der beigegebene Text. Er ist zwar knapp

gefasst, hebt dafür aber alles Wesentliche klar hervor und weiß das Typische von dem Zufälligen scharf zu trennen. Die in Lichtdruck wiedergegebenen Zeichnungen sind in allen Einzelheiten so deutlich, dass es dem Lehrer nicht schwer fallen wird, die bisweilen sehr komplizirte Konstruktion der Schutzwaffen den Schülern klar zu machen. Es wäre zu wünschen, dass der Herausgeber durch die Teilnahme der Kreise, an die sein Unternehmen sich vorzugsweise wendet, zu einer an manchen Stellen nötigen Erweiterung seiner mühevollen Arbeit ermutigt würde. *A. R.*

KUNSTBLÄTTER.

Photographien von Bildern der Gemäldegalerie des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Der wachsenden Teilnahme ungeachtet, die neuerdings die Fachforschung den Werken der älteren deutschen Malerei entgegenbringt, verhalten sich weitere Kreisen der Gebildeten, sofern es sich nicht um Dürer oder Holbein handelt, diesem nationalen Kunstnachlasse gegenüber noch etwas spröde. Um so rückhaltlosere Anerkennung verdient die mutige Initiative, mit der Hofphotograph *Friedrich Hoefle* in *Augsburg* seiner in der „Kunstchronik" bereits besprochenen Gesamtausgabe der Augsburger nunmehr eine solche der Nürnberger Galerie folgen lässt. Die umfassende Auswahl — 198 Blatt — ist mit Sorgfalt getroffen und erschöpft den Besitzstand der Sammlung an wertvollen und interessanten Stücken. Die auf isochromatischem Wege hergestellten Folio-Aufnahmen geben Zeichnung, Tonstimmung und Wirkung der Originale mit unbedingter Treue wieder. So erfahren zahlreiche Hauptwerke der im Germanischen Museum bekanntlich glänzend vertretenen Nürnberger, Augsburger, Ulmer und Regensburger Altmeister aus der Blütezeit der oberdeutschen Malerei zum erstenmale eine ihrer würdige Nachbildung. Neben ihnen rücken aber auch die Anonymen des 15. Jahrhunderts in geschlossener Phalanx auf und liefern der Einzelforschung ein zur Klarlegung der Entwicklungsgeschichte jener Schulen lange erwünschtes Vergleichsmaterial. Die Altkölner und Niederländer der Galerie vervollständigen die gediegene Publikation, die wichtige Kunstdenkmäler der deutschen Vergangenheit dem Fachstudium wie dem Interesse aller Altertumsfreunde näher bringt und auf alle Fälle in keinem größeren Museums- und Lehrapparate fehlen sollte. — Sehr dankenswert sind auch einige Nachträge, durch die der nämliche Verlag seine *Augsburger* Photographienserie seither auf 151 Blatt vermehrt hat. Den Dombildern des älteren Holbein, Zeitbloms und Ambergers schließen sich Reproduktionen einer Anzahl kunstgeschichtlich bedeutsamer Tafeln aus anderen Kirchen und aus Privatbesitz an, unter denen die kleinen Orgelflügel und das Limbusbild Jörg Breu's in St. Anna, die Amberger Bildnisse des Maximilians-Museums und die erlesene Porträtfolge der Fugger beim Fürsten Fugger-Babenhausen hervorgehoben seien. Die jüngste Veröffentlichung der rührigen Augsburger Firma gilt einem dritten Emporium der alten süddeutschen Malerei: *Nördlingen.* In einer Kollektion von 30 Blatt liegen die vorzüglichsten Gemälde der Herlin, Schäufelein, Daig u. a. in den dortigen Kirchen und in der Rathaussammlung vor — gleichfalls bisher zumeist unedirtes Kunstgut. St—y.

Einen Farbenholzschnitt nach *Guido Reni's Aurora* von den Gebr. *H. & R. Knöfler* in Wien bringt die Firma *J. Schmidt* in Florenz, Via Tornabuoni in den Handel. Die Größe des Blattes ist 42×22 cm. Die Ausführung entspricht durchaus dem Ruf der bekannten Chromoxylographen. Das Blatt ist von prächtiger Wirkung und der Preis von 8 Mark für den Wert des Objektes gering zu nennen.

NEKROLOGE.

*** *Der ordentliche Professor der Archäologie an der Universität Leipzig, Johannes Overbeck,* der Verfasser der „Geschichte der griechischen Plastik" und eines Buches über Pompeji, die beide in vier Auflagen verbreitet sind, ist am 8. November in Leipzig im 69. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Hofkunsthändler Bismeyer,* Inhaber der Kunsthandlung von Bismeyer & Kraus in Düsseldorf, ist daselbst am 9. November im Alter von 69 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

⊙ *Die durch den Rücktritt Max Jordans erledigte Stelle des Direktors der Berliner Nationalgalerie* ist noch nicht besetzt worden. Es verlautet, dass man das Amt einem ausübenden Künstler übertragen wolle und dass in erster Reihe dazu der Maler *Herrman Knackfuß,* Professor an der Kunstakademie in Kassel, ausersehen sei. Nach einer Meldung der „Post" ist jedoch noch keine Entscheidung getroffen worden, da das Abschiedsgesuch des Dr. Jordan noch nicht einmal genehmigt worden ist.

*** *Dem Maler Gregor von Bochmann* in Düsseldorf ist das Prädikat Professor beigelegt worden.

WETTBEWERBUNGEN.

Düsseldorf. — Auf das vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen im Juni d. J. erlassene Preisausschreiben zur Herstellung eines großen historischen Wandgemäldes für den neuen Sitzungssaal des Rathauses zu Bochum sind 17, und für das Altarbild für die neuerbaute evangelische Kirche zu Saargemünd 41 Entwürfe eingeliefert worden. Der Ausschuss beschloss in seiner letzten Sitzung, im Einklange mit dem seitens der Vertreter der Stadt Bochum geäußerten Wunsche, den unter dem Motto „Apotheose" eingereichten Entwurf des Malers Fritz Neuhaus für den Bochumer Rathaussaal ausführen zu lassen. Die Kosten des Gemäldes werden sich auf 18000 M. belaufen. Ein Preis von 500 M. wurde dem Entwurfe des Malers Erwin Küsthardt, ein solcher von 300 M. dem der Maler Klein-Chevalier und Wendling zuerkannt. Die Ausführung des Altarbildes für Saargemünd wurde dem Maler W. von Beckerath nach dessen Entwurfe: „Lasset die Kindlein zu mir kommen" übertragen, einen Preis von 300 M. erhielt der Maler Ernst Pfannschmidt, einen solchen von 200 M. Heinrich Nüttgens. In derselben Sitzung wurde zu den Kosten eines Wandgemäldes in der Aula des Realgymnasiums zu Duisburg ein Beitrag von 6000 M. bewilligt, für die Ausmalung des Sitzungssaales in dem Kreistag-Gebäude zu Burtscheid bei Aachen ein Zuschuss von 10000 M. zur Verfügung gestellt. Der zur Zeit gegen 7000 Mitglieder in ganz Deutschland und im Auslande zählende Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hat im Laufe des Jahres Großes für die Hebung der Kunst gethan, insbesondere auch die monumentale Malerei durch Aufträge oder Beisteuerung von namhaften Beiträgen zu größeren Schöpfungen gefördert. Erst neuerdings sind wiederum 18000 M. bewilligt worden zur Ausmalung der Aula des Akademiegebäudes zu Münster, während der Staat die gleiche Summe beisteuert, und für die künstlerische Ausschmückung des Sitzungssaales im neuen Rathaussaale zu Rheydt ist die Beteiligung des Vereins gleich-

falls bereits in Aussicht genommen. Augenblicklich werden unter seiner Leitung der Chor der Liebfrauenkirche zu Trier und der Rathaussaal zu Düsseldorf ausgemalt. Für beide hat der Verein aus seinen Mitteln namhafte Aufwendungen gemacht. Von den auf der diesjährigen Ausstellung aus den Mitteln des Fonds für öffentliche Zwecke angekauften drei Gemälden wurde das Bild „Aus dem Mühlthal bei Wernigerode" von C. Irmer (Preis 1500 M.) dem Museum zu Krefeld überwiesen, das Bild von H. Nordenberg „Tischgebet" (Preis 1500 M.) der städtischen Gemäldegalerie zu Düsseldorf, das Aquarell von Prof. Chr. Kröner „Herbstmorgen im Reichswald" (Preis 1200 M.) dem städtischen Suermondt-Museum zu Aachen. Zum Erwerb von Kunstwerken zur Verlosung unter die Mitglieder sind in diesem Jahre rund 42 000 M. verausgabt worden, und bekannt ist der ausgezeichnete Stich Kohlscheins nach der im Louvre zu Paris befindlichen Madonna Murillo's, welchen der Verein soeben als Prämienblatt für jedes seiner Mitglieder zur Verteilung bringt.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Der Senat der kgl. Akademie der Künste hat fünf Reisestipendien für Italien ausgeschrieben, deren Verleihung 1896 bei der Feier des 200jährigen Bestehens der Akademie erfolgen soll. Die Stipendien gliedern sich in zwei Preise zu je 3300 M., zwei Preise von 2250 M. und einen Preis von 3000 M. Die Sieger sind verpflichtet, Italien zu besuchen. Um die beiden Staatspreise von je 3300 M. dürfen nur Künstler werben, die dem preußischen Unterthanenverbande angehören und das 32. Lebensjahr noch nicht überschritten haben; nur Maler und Bildhauer werden diesmal zum Wettbewerb zugelassen. Um den Rompreis der Dr. Paul Schultze-Stiftung in Höhe von 3000 M. können junge Bildhauer ringen, die dem Studium der Plastik in den Lehranstalten der Akademie noch obliegen und Deutsche sind. Sie haben neben anderen Arbeiten eine Reliefskizze auszuführen; die vom Senat gestellte Aufgabe lautet: „Weinernte". Die preisgekrönte Konkurrenzarbeit wird Eigentum der Akademie. Von den beiden Preisen zu je 2250 M., den Michael Beer-Preisen, ist der eine für Maler aller Fächer und mosaischen Bekenntnisses, der andere für Bildhauer ohne Unterschied der Religion bestimmt. Die Ablieferungstermine sind am 16., 20. und 21. März 1896. — Das Kuratorium der Ernst Reichenheim-Stiftung für junge Maler hat zwei Stipendium von je 600 M. an den Maler *Sigmund Lipinsky* aus Graudenz und an den Maler *Heinrich Hellhof* in Rogasen verliehen. — Als Lehrer angestellt wurde der Maler *Schäfer* als Leiter der Malklasse an Stelle Warthmüllers und *Albert Wirth* für den Unterricht in der Maltechnik.

DENKMÄLER.

*** *Mit der Ausführung eines Denkmals zur Erinnerung an den Krieg von 1870 und 1871 auf dem Wilhelmshöher Platz in Kassel,* einer Stiftung des verstorbenen Weißbindermeisters und Dekorationsmalers Johannes Wimmel, ist auf Grund einer Konkurrenz der Bildhauer *Karl Begas*, Professor an der Kunstakademie in Kassel, beauftragt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Düsseldorf im November. — *Alexander Frenz*, der Düsseldorfer Allegorist, ist augenblicklich im Schulteschen Salon mit einem Cyclus von Federzeichnungen vertreten, die symbolische Illustrationen zu *Houston Stewart Chamberlain's Richard Wagner-Biographie* bilden sollen. Die einzelnen Blätter rechtfertigen ihren Titel in verständlicher, charakteristischer Ausdrucksform. Dass sie sehr dem Geist Wagner'scher Musik entsprechen, könnte ich nicht behaupten: Frenz hat in seinen Darstellungen stets etwas Griechisches, er kann gar nicht anders, und das allein liegt jener doch sehr fern. — Im übrigen zeugen sie von des Künstlers reicher Kompositionsgabe und sind vorzüglich in der Ausführung. Frenz, der im Kolorit manch gelungenen Ton anzuschlagen gewusst, die Radirnadel jedoch noch ungeschickt führt, beherrscht die Feder gewandt. —ow.

*** *Auf der internationalen Kunstausstellung in Venedig* sind für 340 000 Frcs. Kunstwerke verkauft worden, 31 Prozent des Gesamtbestandes. Der Ertrag der Ausstellung an Eintrittsgeldern, Provisionen u. s. w. belief sich auf 240 000 Frcs.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Berlin. — Die erste ungewöhnlich stark besuchte Sitzung der *archäologischen Gesellschaft* nach der Sommerpause eröffnete der erste Vorsitzende, Exc. *Curtius* mit der Mitteilung, dass das diesjährige Winckelmannsfest am 9. Dezember gefeiert werden wird, und mit Vorlage der eingegangenen Schriften, denen Herr *Köpp* noch einige anschloss. Herr *Diels* sprach über eine Delphische Inschrift, Herr *Hiller von Gärtringen* über die kleine Insel Nisyros, Herr Trendelenburg verlas einen Aufsatz des Herrn *W. Dörpfeld* aus Athen über die Enneakrunos, der sich gegen die Ausführungen des Herrn Belger in der Junisitzung richtete. Nach einer kurzen Entgegnung des Herrn *Belger* hielt Herr *A. Körte* einen Vortrag über das kleine, am Fuße der Akropolis gelegene Heiligtum eines Heilgottes, das nach einer neu gefundenen Inschrift sich als Amyneion herausgestellt hat. Zum Schluss sprach Herr *Lehmann* über die Keilinschrift, die sich auf die Zerstörung von Ninive bezieht.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Das Mittelfeld des großen römischen Mosaiks*, das, wie wir in Nr. 5 der „Kunstchronik" mitgeteilt haben, in Münster bei Bingen gefunden worden ist, ist an das städtische Museum in Frankfurt a. M. verkauft worden. Er stellt Helios auf dem Sonnenwagen inmitten einer runden, bandartigen Umrahmung mit den Bildern des Tierkreises dar.

*** *Der Silberschatz von Bosco Reale* ist seit Ende Oktober im Louvre in der Salle des bijoux antiques ausgestellt. Er ist vor kurzem noch um 55 Stücke ergänzt worden, die gleichfalls Baron Edmund von Rothschild erworben und zusammen mit den zuerst gekauften 41 Stücken dem Louvre geschenkt hat. Dieser zweite Teil des Fundes enthält hauptsächlich Utensilien, darunter ein Dutzend kleiner Tablets mit Löwenfüßen, Schüsseln, Schalen und ähnliches.

VERMISCHTES.

Über die im „Lenbachprozess" am 9. November gefallene Entscheidung haben die Münchener N. Nachr. vom 12. d. M. die nachfolgende bemerkenswerte Auslassung gebracht, der wir uns nur durchaus anschließen können: Es liegt uns ferne, das Urteil selbst, die Freisprechung der Angeklagten, einer Kritik zu unterziehen. Selbst wenn der eine oder der andere etwas begangen hätte, was man nicht billigen könnte, — die anderthalbjährige Untersuchung, die sechstägige Folter der Gerichtsverhandlung und die unausbleibliche geschäftliche Schädigung des Betreffenden würden ihn hart genug

strafen. Aber in der Urteilsbegründung ist ein Passus, der sehr dazu angethan ist, die Interessen der Künstler und des ehrlichen Kunsthandels in empfindlichster Weise zu schädigen, ein Passus, der, wie wir wissen, einen wahren Sturm der Erregung in hiesigen Künstler- und Sammlerkreisen hervorgerufen hat. Es ist ein Urteil gefällt — der Wortlaut liegt uns nicht vor, er kann aber den thatsächlichen Effekt der Sache nicht irritiren — ein Urteil, das es als straflos, als harmlosen Sammelvermerk erklärt, wenn jemand die Unterschrift eines Künstlers unter ein Bild setzt in einer Weise, die andere zum Glauben verleiten kann, der Künstler selber habe unterschrieben. Von wie weittragender Bedeutung der so geschaffene Präzedenzfall für Kunst- und Kunsthandel werden kann, das lässt sich auf den ersten Blick noch gar nicht übersehen. Natürlich haben die Herren Richter nicht erklärt, man dürfe die Handschrift eines Künstlers auch unter ein unechtes Bild setzen! Wenn aber der betreffende Händler von der Sache nichts versteht, an die Echtheit des Bildes glaubt und den betreffenden Namen darunter schreibt, dann muss der Künstler zusehen, wie ungestraft eine Pfuscherarbeit unter seinem Namen in die Welt geschickt wurde. Wie leicht das möglich ist, wie verständnislos manchmal Kunsthandel getrieben wird, das hat denn doch ein Prozess gezeigt, in dem klar wurde, dass die kindliche Arbeit eines Schneiders für einen echten Lenbach ging. Aber wenn auch die Arbeit echt ist, die der Künstler nicht signirt hat, wer hat das Recht, den Namen desselben darauf zu setzen? Der Ruf eines Künstlers wird doch schon empfindlich genug geschädigt, wenn unfertige, missglückte Studien unter seinem Namen in den Handel kommen, bloße Versuche und Skizzen, die er selbst nicht für würdig hielt, seinen Namen zu tragen. Der Gerichtshof hat also dem neugeschaffenen Begriff des „Sammelvermerkes“ auf der Aversseite eines Bildes seine Sanktion erteilt. Dem gegenüber steht aber fest: Wenn jemand auf der Vorderseite eines Bildes, an der Stelle, wo das Autogramm des Künstlers zu stehen pflegt, mit dem Material, das der Künstler angewendet hat, also auf Ölbildern in Ölfarbe, auf Pastellbildern mit dem Pastellstift und noch dazu in einer dem Bilde entsprechenden Farbe (bei braunem Grundton braun u. s. w.) den Namenszug eines Künstlers anbringt und zwar in solchen Zügen, dass man ihn ohne sehr genaue Prüfung für das echte Autogramm des Künstlers halten kann und muss, so ist nach der Meinung aller Künstler und nach Maßgabe des im ehrlichen Kunsthandel als selbstverständlich geltenden Brauches die Künstlerunterschrift gefälscht! Gleichviel ob das Bild selber echt sei oder falsch. Ein wirklicher Sammelvermerk wird nicht auf dem Bild selbst angebracht, sondern auf dem Keilrahmen, dem Passepartout, der Rückseite des Kartons, einem aufgeklebten Zettelchen u. s. w. und zwar nicht mit dem vom Künstler gebrauchten Material, sondern etwa mit Bleistift oder Tinte in dauerhafter Schrift und zwar in der Schrift des Sammlers. Gewiss aber nicht mit der leicht verwischbaren Pastellkreide, gewiss mit ängstlicher Vermeidung alles dessen, was die Vermutung wachrufen könnte, der „Sammelvermerk“ sei des Künstlers eigene Handschrift. Als Thatsache hat der Prozess ja ergeben, dass solche „Sammelvermerke“ für die echte Unterschrift des Herrn v. Lenbach gehalten wurden. Alle als Zeugen vorgeladenen Künstler sprachen sich nach dieser Richtung aus. Und das Zeugnis aller dieser Herren hat der Gerichtshof als unwesentlich erklärt, indem er „das häufige Vorkommen des Sammelvermerkes als nachgewiesen“ annahm. Das ist ein Irrtum des Gerichtshofes — der Begriff eines Sammelvermerkes im Sinne des betreffenden Angeklagten existirt unter Künstlern, ehrlichen Händlern und Sammlern nicht! Wer sich mit Kunstgeschichte beschäftigt, weiß, welche Verwirrung in dieser Wissenschaft der früher sehr lebhaft betriebene Unfug angerichtet hat, Bilder nach oberflächlicher Feststellung äußerer Anzeichen leichten Herzens mit den Namen Rembrandt, Rubens u. s. w. zu signiren! Noch auf Jahrhunderte hinaus werden die Kunstgelehrten an diesen Sünden zu büßen haben, enorme Summen wurden im Laufe der Zeit verloren oder widerrechtlich gewonnen durch die „Sammelvermerke“ unberufener Pfuscher.

Die Grabplatte aus Sakkara, die das Grab von *Heinrich Brugsch* schmücken soll, ist in *Berlin* eingetroffen. Die Platte ist aus dem Jahre 4000 v. Chr. und schloss das Grab einer königlichen Prinzessin ab. Die mächtige Granitplatte im Gewicht von etwa dreißig Centnern ist der Marmorwarenfabrik von Camillo Stoevesandt übergeben worden. Der Stein, der in zwei runde Zapfen hing und das Grabgewölbe thürenartig verschloss, ist marmorirter rosafarbiger Granit, 2,3 m lang, 93 cm breit und 26 cm hoch. Die obere Seite wird polirt; auf ihr werden Inschriften und das Medaillonbild des verstorbenen Brugsch Pascha nach seiner letzten Photographie eingravirt. Auch kommen Messingplatten mit ägyptischen Inschriften hinzu. Als Unterlage dient ein Marmorsockel. —:—

VOM KUNSTMARKT.

Die Kunsthandlung von *Franz Meyer in Dresden* sendet uns einen neuen Lagerkatalog (No XXI). In der Hauptsache umfasst er Radierungen, Kupferstiche und Holzschnitte alter und neuer Meister und in der zweiten Abteilung noch eine kleine Sammlung von Original-Aquarellen und Zeichnungen moderner Künstler. Der Katalog scheint sorgfältig gearbeitet zu sein und mannigfache Leckerbissen (z. B. Rembrandts Drei Bäume in prachtvollem Abdruck) darzubieten. Beim Durchblättern vermisst man keinen berühmten Namen.

Die Verlagsanstalt von *Ad. Braun & Co. in Dornach* steht im Begriffe ihre umfassende Kollektion von Photographien nach Gemälden alter Meister durch Aufnahme einer hochbedeutenden Sammlung trefflich zu bereichern: die Berliner Gemäldegalerie will sie in 369 Blättern veröffentlichen und dieser Publikation einen erläuternden Text von Wilhelm Bode beigeben. Wir werden Gelegenheit nehmen, über diese wichtige Erscheinung des Kunsthandels später des Genaueren zu berichten.

ZEITSCHRIFTEN.

Architektonische Rundschau. 1896. Heft 2.

Tafel 9. Geschäftshaus J. C. Schmidt, Berlin. Unter den Linden 16; erbaut von Hans Grisebach & G. Dinklage, Architekten daselbst. — Tafel 10. Villa Menzer in Neckargemünd; erbaut von Architekt Leonh. Schäfer in Darmstadt. — Tafel 11. Diele im Landhaus des Herrn Dr. Holtz in Eisenach. — Halle im Schloss Mengelsdorf; erbaut von Baurat Otto March in Charlottenburg. — Tafel 12. Turmhelme; aufgenommen von Architekt Jos. Rank in München. — Tafel. 13. Wohnhaus des Herrn Baumeister J. G. Wolf in Graz; entworfen von Professor Leopold Theyer, erbaut von Baumeister J. G. Wolf daselbst. — Tafel 14. Das Reichstagshaus; erbaut vom Geh. Baurat Prof. Dr. P. Wallot. 17. Portal im Nord- und Südvestibül (Bayern). — Tafel 15. Villa in Schönberg im Taunus; erbaut von Architekt Alfred Günther in Frankfurt a. M. Tafel 16. — Rathaus und Carner in Mödling, N.-Öst.; aufgenommen von Architekt Josef Schubauer in Baden b. Wien.

Zeitschrift für christliche Kunst. VIII. Jahrg. Heft 8.

1. Abhandlungen: Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. III. Von E. Firmenich-Richartz. Mit Lichtdruck. — Die Turnustafel im Dome zu Chur. Von W. Effmann. Mit 2 Abbildungen. — 2. Bücherschau.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

# KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN — BERLIN SW.
Heugasse 58. — Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 7. 28. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ABNAHME ALTEN FIRNISSES VON ÖLGEMÄLDEN MITTELST REGENERIRENS UND WASSER.

VON PROF. *BÜTTNER-PFÄNNER ZU THAL.*

Dass ein Ölbild ohne Firniss nicht lange existiren kann, ist eine alte Thatsache; leider wird nun aber der Firniss im Laufe der Zeit undurchsichtig, schmutzig, rissig, und zieht sogar oft die Farbschicht in Mitleidenschaft, so dass ein Abnehmen unvermeidlich wird. Dies sei, sagt Pettenkofer,[1]) nach der Meinung aller Restauratoren eine gefährliche Operation, und er fährt fort: „Um ein Bild nicht zu verputzen, gehören sehr erfahrene geweihte Hände dazu. Ich fragte einst drei renommirte Restauratoren, jeden einzeln, welches zuverlässige objektive Kennzeichen sie hätten, wenn sie Firniss abnähmen, wo dieser aufhöre, und wo die Farbe oder das Gemälde anfange. Alle sagten mir, dass es, um diese Grenze richtig zu finden und einzuhalten, keinen exakten Maßstab gäbe, bei jedem Gemälde sei es wieder etwas anderes; was hier entscheiden müsse, sei ein auf viele Erfahrung gegründeter praktischer Blick, der wieder wesentlich Gefühlssache sei. Jeder einzelne versicherte mir, *er* besitze die nötige Erfahrung und das richtige Gefühl, aber die anderen hätten leider schon viele Gemälde zu Grunde gerichtet, weil sie diese Eigenschaft nicht im nötigen Grade besäßen."

Dem gegenüber möchte ich behaupten, ein Mittel gefunden zu haben, das es nicht mehr Gefühlssache sein lässt, sondern in einem einfachen physischen Prozess gipfelt: im Krepirenlassen des Firnisses.

Es ist merkwürdig, dass gerade unser großer Bahnbrecher auf dem Gebiete der Bilderhygiene nicht auf das Mittel verfallen ist, da doch auf seinem Regenerirverfahren der Hauptprozess beruht. Und es ist doch eine so unschädliche Weise, den Firniss zu entfernen, dass auch hier seine Worte gelten können, die weingeisthaltige Luft sei das allergelindeste Mittel auch hierfür. Ich möchte das Mittel ein physisches nennen im Gegensatz zu den mechanischen, welche bisher bestanden, und die leider noch zu oft von so und so viel Restauratoren in ganz unverantwortlicher Weise angewandt werden, weil sie zu träge sind, auf der von Pettenkofer angegebenen Bahn weiter zu schreiten, oder überhaupt sich in seine Methode zu vertiefen. Wer mit Galerien, besonders der Kleinstaaten oder Städte, Fühlung hat, wird bald die Ignoranz und Obscuranz der sogenannten Restauratoren kennen lernen. Es sind meist *Maler* und zwar solche, die es kaum weiter als bis zum Kopiren gebracht haben und die, um ihr Dasein zu fristen, nebenbei restauriren. Ihre Methoden, wenn überhaupt von solchen die Rede sein kann, sind meist höchst sonderbar und beruhen im günstigsten Falle auf des alten Lucanus Wissenschaft.[1]) Ihre Mittel sind Putzwässer nach schärfster Art, und wenn dies nicht hilft, wird der Lack und die dicke Ölschicht, die meist der unsinnigen Idee, das Bild

1) Über Ölfarbe und Konservirung der Gemäldegalerien. 2. Aufl. Braunschweig 1872. S. 13.

1) Vollständige Anleitung zur Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Gemälde etc. Halberstadt, Helm's Verlag.

müsse mit Öl genährt werden, ihr Dasein verdankt, mit dem Messer abgeschabt. Einer solcher Herren sagte mir einst, er habe auch einmal das Pettenkofer-sche Verfahren mit den Spiritusdämpfen angewandt, es sei ihm aber zu gefährlich gewesen, das Bild so lange über die *brennende Spiritusflamme* zu halten. (!)

Da nun die bisherigen Abnahmearten des Firnisses auf den Angaben von Lucanus beruhen, so mögen zunächst die Methoden hier kurz geschildert werden. Es ist erstens die trockene, d. h. man reibt den Lack an, bis er zu Staub gerieben heruntergeht, oder zweitens die nasse, die in den schärfsten Mitteln vom Alkohol bis zur Salzsäure besteht, mit denen der Lack erweicht und abgelöst wird. Sehr naiv bemerkt hierzu Lukanus im IV. Teil, S. 115: „Sind Farbstellen defekt etc., *ganze Farbstellen* oder nur einzelne Lasuren *verwaschen,* so beginnt ein neuer, der letzte Teil der Restauration, mit Farbe und Pinsel.“ Als ob sich ein verputzter van Dyck so leicht mit Farbe und Pinsel wieder herstellen ließ!

Bei beiden Verfahren ist das bedenklich, dass die Ölfarbschicht dabei in großer Gefahr schwebt; denn beim ersteren werden Lasuren etc. leicht mit abgerieben, beim letzteren greifen die scharfen Ätzmittel ebenso die Farbe an wie den Lack und wird somit der *Eid,* den eigentlich jeder Restaurator vor Inangriffnahme einer Restaurirung ablegen sollte: *nichts wegnehmen und nichts hinzusetzen zu wollen,* gebrochen. Nun führt Lucanus noch an, S. 67 seines Werkes: Welsch schreibt vor, um Firniss und Schmutzdecken abzunehmen, solle man die Bilder in horizontaler Lage wiederholt mit Weingeist betupfen und sobald der Firniss erweicht ist, denselben mit Wasser abspülen.

Lucanus hat dies nicht verstanden und doch liegt in der Verbindung des Wassers mit erweichtem Lack das einfachste Mittel. Erweicht man nämlich den Lack langsam mit Hilfe der Pettenkofer'schen Alkoholdünste und lässt ihn schichtweise mit Wasser krepiren, so hat man es vollständig in der Hand, viel oder wenig von dem Lack herunterzunehmen, was bei der mechanischen Reibung oder ätzenden Mitteln gar nicht möglich ist. Ich möchte fast sagen, Pettenkofer's Behauptung, man könne nicht wissen, wo Lack aufhört und Farbe anfängt, widerlegen zu können. Ich rede selbstverständlich nur von älteren Bildern. Hier bedarf es nämlich nur kürzerer Zeit der Spirituseinwirkung, um den Lack des Bildes zu erweichen und flüssig zu machen, während die Ölfarbe erst nach Stunden, ja Tagen weich wird, so dass beim Abnehmen des Lackes diese vollständig intakt bleibt. Ja man kann sogar dadurch, dass man die Spiritusdämpfe noch kürzer wirken lässt, nur immer die obere Schicht des Lackes erweichen und abnehmen und es so nach und nach dahin bringen, dass die letzte Schicht des Lackes ganz dünn auf dem Bilde bleibt und somit die Farbschicht gar nicht von dem Verfahren berührt wird.

Das Abnehmen des im Pettenkofer'schen Apparat weich oder flüssig gewordenen Lackes geschieht nun einfach mittelst eines nassen, nicht triefenden, weichhaarigen kurzen Pinsels oder eines Schwammes, mit dem man ganz behutsam über das Bild fährt, oder wenn man überhaupt das Bild nicht berühren will mittelst Abgießens mit lauwarmem Wasser.

Der erweichte Lack krepirt sofort, d. h. er wird weiß und mehlig, sobald Wasser dazu kommt, er verliert seine Konsistenz vollständig (Pettenkofer 40—41) und kann nach dem Trocknen mit einem feinen Staubpinsel heruntergewischt werden. In die Praxis übertragen, würde sich die Handhabung ungefähr so bewerkstelligen lassen:

Man reibe das Bild, von dem der Lack heruntergenommen werden soll, zunächst einige Tage vorher mit weißem Vaselinöl oder besser mit einer Mischung von diesem mit Kopaivabalsam und ätherischen Ölen (Phöbus A von H. Schmincke & Co., Düsseldorf) ein, damit sich die Ölfarbe an Fett (*nicht* Öl) sättigt und kein Wasser aufnehmen kann. Dann befestige man das Bild (Gemälde nach außen) an den Deckel einer flachen Kiste, schließe die Kiste, nachdem man auf dem Boden in ganzer Fläche ein Tuch (oder Löschpapier), mit Alkohol getränkt, gelegt hat. Nach kurzer Zeit wirkt der Alkoholdunst auf die oberste Schicht des Lackes und macht sie weich, nun nehme man einen nassen feinen kurzhaarigen, möglichst breiten Pinsel oder einen Schwamm und wische behutsam über das Bild an allen Stellen hinweg. Man wird sofort die obere Lackschicht als klebrige Masse am Schwamm haben. (Bei größeren Bildern empfiehlt es sich, die Handhabung flächenweise vorzunehmen, mittelst einer flachen Schale $^1/_8$ voll Alkohol, die man unter die betreffende Fläche hält.) Dann trockne man sofort das Wasser, das noch auf dem Bilde sitzt, mit Fließpapier auf und lasse das Bild trocknen. Man vermeide dabei das Nasswerden der Leinwand hinter dem Bilde, weil sich dieselbe dadurch mehr als dienlich zusammenzieht und ein Reißen der Farbschicht verursachen kann. Nach einiger Zeit wird das Bild ganz weiß sein, d. h. der Lack ist vollständig krepirt und undurchsichtig. Den zu Staub zerfallenen Lack nehme man vorsichtig mit

einem weichen trockenen Lappen ab und lege das Bild nun nochmals über Spiritusdunst und lasse denselben wirken, bis das Bild wieder ganz klar geworden ist. Dann nehme man wieder Lack herunter mit dem nassen Pinsel und wiederhole alles so oft, bis entweder aller Lack entfernt ist oder doch nur noch so wenig auf dem Bilde, dass er nicht mehr stört. Dies kann man nach der jedesmaligen Einwirkung der Alkoholdünste sehen, dann lässt man die nasse Abreibung fort und das Bild so trocknen. Hierbei kommt es nun vor, dass die letzte Lackschicht, die noch auf dem Bilde sitzt, wieder an einzelnen Stellen verschlägt, was aber beim Neulackiren oder noch besser bei dem nun folgenden eigentlichen Regenerationsverfahren wieder vergeht. Man hat jetzt nämlich die Ölfarbschicht — falls sie nicht durch Einölen oder sonst schon früher verpatzt ist — in ihrer ganzen Frische und Zartheit vor sich und zwar noch wohlerhalten, denn weder Spiritusdunst noch Wasser haben schaden können. Man bestreicht nun abermals die Schicht mit Phöbus A oder einer Mischung von Vaselinöl ätherischen Ölen und Kopaivabalsam und legt das Bild nochmals in den Apparat. Nun bleibt es $^1/_2$ bis 5 oder mehr Stunden darin, natürlich unter Beobachtung, dass die Farbschicht nicht erweicht. Je älter ein Bild ist, desto schwerer kann es Schaden nehmen, je jünger, desto mehr Vorsicht ist anzuwenden: — dies gilt natürlich nur ganz im allgemeinen, denn die einzelnen Farben an und für sich haben ja auch wieder eine besondere Skala des Weichwerdens, bei der die dunkeln oben anstehen. Übrigens kann man das Verfahren auch bei den Bildern unseres Jahrhunderts anwenden, da der Firniss weit früher flüssig wird als die Farbe, und da das Wasser außerdem auf die Farbe eine ganz andere Wirkung ausübt, als auf den Lack; die erste erhärtet nämlich durch das Wasser, ohne sich wie der Lack zu zersetzen. Freilich ist es schlimm bei vielen Bildern, wo die Maler einfach, um mehr Leuchtkraft zu erzielen, Harzlacke in die Farben gemischt haben, — da ist Hopfen und Malz verloren. Ist ein Bild nun regenerirt, dann firnisse man nach geraumer Zeit (vier Wochen frühestens) und vermeide alle Alkoholfirnisse, noch mehr aber Ölfirnisse. Am besten ist ein Firniss aus 1 Teil Kopaivabalsam, 1 Teil Mastix und 1—2 Teilen französischem Terpentin. Diese Mischung hat allerdings ebenso viel Nachteile wie alle anderen, aber den großen Vorteil, dass sie sich mit dem angegebenen Mittel am leichtesten entfernen lässt.

(Schluss folgt.)

DER WETTBEWERB UM DIE BRONZETHÜREN DES MAILÄNDER DOMES.

Im nächsten Jahre ist seit der Einlieferung der internationalen Konkurrenzarbeiten für eine neue Fassade des Mailänder Domes das erste Decennium verflossen. 1847 begannen die hochherzigen Stiftungen für die materielle Fundirung des Planes, vier Jahrzehnte später wählte das Urteil der Jury auf Grund des ersten Ausschreibens von mehr als 120 Bewerbern fünfzehn Meister für eine engere Konkurrenz, und schon im Oktober 1888 konnte dieselbe endgiltig entschieden werden: die Siegespalme trug der geniale Mailänder *Giuseppe Brentano* davon.

Wohl selten hat ein Wettbewerb Künstler, Kunstgelehrte und Kunstfreunde so erregt, wie dieser, aber — die hochgehenden Wellen haben sich bald geglättet. Brentano starb, bevor zur Verkörperung seines stolzen Werkes auch nur ein Stein gerückt worden wäre. Die Mailänder Kathedrale hat ihren Künstlern persönlich überhaupt wenig Glück gebracht. Das gilt von dem Schöpfer des ganzen Planes, dessen Name kaum jemals unbestreitbar festzustellen sein wird, und von den deutschen und französischen Meistern, die, angefeindet von den italienischen Bauleuten, meist voll Erbitterung von Mailand schieden, bis zu Pellegrini, der die heutige Fassade begann, und den — nicht nur deshalb! — mit Recht schon seine eigenen Zeitgenossen einen „Unglücksmenschen“ nannten. Unpersönlich gleichsam wird in dem Riesenorganismus dieses Baues der einzelne Künstler, aber dieser Organismus selbst, zu dessen Erhaltung alljährlich noch hundert Hände thätig sind, hat in sich eine selbständige Lebenskraft, die sich gebieterisch geltend macht, die vor allem gegen die ihm durch das diktatorische Machtwort Bonaparte's aufgezwungene Maske, die heutige Fassade, revoltirt. Und das wird nicht erfolglos bleiben. Brentano's Plan wird dereinst ausgeführt werden, und doch wohl in weit, weit kürzerer Zeit, als der vielhundertjährige Intervall, welcher den ersten Entwurf des Domes von der endgiltigen Vollendung des Kirchenraumes scheidet! —

Die letzten Monate haben hierfür eine denkwürdige Gewähr gebracht. Jene Stiftung von 1847 vom Grafen Giacomo Mellerio bestimmte hunderttausend Lire für *Bronzethüren* des *Hauptportales*. Die Portale vor allem waren es, welche die Preisrichter für die Arbeit Brentano's gewannen; ein Hauptteil der neuen Portale ist es, der jetzt die Frage der Erneuerung der Front wieder in Fluss bringt.

Im Mai vorigen Jahres wurde von der Dombauverwaltung ein Wettbewerb für *zwei eherne Thürflügel* des neuen *Hauptportales* ausgeschrieben. Ursprünglich wollte man diese Aufgabe unmittelbar einem Mailänder übertragen, doch führte ein Protest der Künstler auf den Weg der freien Konkurrenz. Seltsamerweise war

die Beteiligung an derselben trotzdem nur gering: nur zehn Arbeiten gingen ein. Dennoch hat sie ein bindendes Ergebnis gebracht: die Ausführung des Werkes wurde durch den Spruch der Jury vor kurzem dem Mailänder Bildhauer Prof. *Lodovico Pogliaghi* übertragen. Die Entwürfe der gemeinsam konkurrirenden Künstler *Muzio* und *Sozzi* ferner sind mit dem Geldpreise gekrönt, zwei weitere Preise für die Projekte des wohlbekannten Florentiners *Giuseppe Cassioli* und des Römers *Quattrini* in Aussicht genommen, und ein „Idea“ bezeichneter Vorschlag des Dombaumeisters *Cesa Bianchi* ist lobend der Beachtung empfohlen.

Diese ganze Konkurrenz geht über die lokalen Fragen weit hinaus und erheischt eine eingehende Erörterung, nicht nur im Hinblick auf ihren speciellen Zweck, sondern auch allgemeingiltig, als ein Zeugnis für die Leistungsfähigkeit der modernen italienischen Plastik. Deren Vertreter können ihre Beachtung gerade in Deutschland wohl wünschen, denn weitaus günstiger muss das Urteil über sie lauten, als nach Maßgabe der Werke, mit denen italienische Bildhauer unsere deutschen Kunstausstellungen in Berlin, München und Wien zu beschicken pflegen. In diesen trägt meist die Virtuosität der Mache über die echte Kunst einen ververhängnisvollen Sieg davon. Drastische Effekte und Posen wechseln mit technischen Bravourstücken ab, die neuerdings freilich nicht mehr auf die Wiedergabe verschleierter Frauenköpfe und reicher Damentoiletten, sondern auf eine impressionistisch nur aus größerer Entfernung wirksame, skizzenhafte Formenbehandlung ausgehen. Auch die modernste Denkmal- und Sepulkral-Plastik auf italienischem Boden selbst trägt, einzelne berühmte Werke abgerechnet, ein ähnliches Gepräge. — In dieser Mailänder Konkurrenzausstellung aber herrscht in den *Bildwerken* selbst — von dem selbstverständlich dem Marienleben gewidmeten Bildschmuck der Portale waren zwei Reliefs, die „Verkündigung“ und die „Anbetung der Könige“, im natürlichen Maßstab gefordert — ein völlig anderer Geist. Sieht man von einigen minderwertigen Versuchen ab, so ist anzuerkennen, dass keiner der beteiligten Meister seine Aufgabe leicht genommen und nur auf den Effekt gearbeitet hat, dass keiner dabei eine tüchtige Schule vermissen lässt. An der Spitze stehen zweifellos die beiden Künstler, welche auch das Urteil der Jury, allerdings in ganz ungleicher Weise, auszeichnet: *Pogliaghi* und *Quattrini*. Pogliaghi, durch seine Arbeiten für die Dome von Mailand und Como, viele Büsten, und seine historischen Kompositionen schon berühmt, ist Lehrer an der Mailänder Kunst-Akademie, und wenn einer zum Lehramt berufen ist, so er, der so musterhaft zu komponiren und zu modelliren weiß. Das heute so vieldeutige Wort „akademisch“ kann man auf seine Art nur im besten Sinne anwenden. An den klassischen Mustern der italienischen Renaissance geschult, ist sie formenschön, vornehm, und zeugt, fern jedem Sturm und Drang, von künstlerischer Reife. Das gilt auch von seinen beiden Konkurrenzreliefs, die sich stilistisch am meisten denen der älteren, nördlichen Thür Ghiberti's für das Florentiner Baptisterium nähern. Er vermag die große ihm nun übertragene Aufgabe in ihrem *bildnerischen* Teil mit Ehren zu lösen, ob freilich in einer Weise, die zur Begeisterung fortreißt, bleibt vorerst zweifelhaft; doch kann der Genius einer guten Stunde bei einem so tüchtigen Künstler vielleicht auch dies bewirken. — Dem bewährten älteren Meister ist der junge Römer *Quattrini* ebenbürtig an Schönheitsgefühl — ein großes Lob! — und auch an Stilgefühl — ein noch größeres Lob, zumal für einen modernen italienischen Bildhauer! Er ist vor allem ein Apostel echt weiblicher Schönheit und Anmut. Über seiner Maria erklingt auch ohne Gabriel und die Taube vernehmlich das „gratia plena!“ Jede einzelne der langgewandeten, Halleluja singenden Engelgestalten, mit denen er den Rahmen der Thürfelder füllt, ist von reizender Eigenart, und ihr Reigen in seiner Gesamtheit ragt über das, was die italienische Kirchen- und Sepulkral-Skulptur hierin sonst zu bieten pflegt, weit hinaus. Auch Quattrini's Technik ist vortrefflich. Er hat eine winzige, aber in der Ausführung geradezu meisterhafte Skizze der Brentano'schen Supraporte beigefügt. Das ist ein geborener Bildhauer! Allerdings für Marmorarbeit, und sein formal so feines Stilgefühl scheint ihm die rechte Berücksichtigung der Bronzetechnik bisher zu versagen. — In den meisten übrigen Konkurrenz-Skulpturen tritt eine gewollte Originalität hervor, die gelegentlich an Manier streift — bald eine zu absichtliche Einfachheit der Komposition und Zeichnung, wie bei *Cassioli* und mehr noch — wenigstens in den Einzelfiguren — bei *Sozzi*, bald eine malerische Überladung, wie in dem großen Reliefbild der „Anbetung der Könige“ von *Quadrelli*. Dieser hält seine Erzählung im Tone eines Tintoretto, jenen scheint die schlichte Innigkeit eines Fiesole vorzuschweben, aber sie gelangen dabei noch kaum zu der Kunstweise unserer Nazarener. Im ganzen bleibt jedoch der Eindruck auch dieser Arbeiten im Hinblick auf die für den *Bildschmuck* der neuen Portale zu Gebote stehenden Kräfte ein recht günstiger.

Allein dieser *Bildschmuck* ist ja nur ein *Teil* der hier geforderten Leistung. Für die rechte Lösung der ganzen Aufgabe bedarf es mehr, als nur einer Begabung für figürliche Plastik. Die Gesamtwirkung der neuen Thürflügel hängt in noch höherem Grade, als von ihrem Bildschmuck, von dessen *Anordnung* und *Verteilung* ab. Das hat auch die Jury selbst anerkannt. An die Spitze der drei Gesichtspunkte, von denen sie — etwas schematisch allerdings! — bei ihrem Urteil ausging, stellt sie die Forderung, dass die Arbeit „in ihrem architektonischen Wert, als gegliederte Komposition für mächtige Bronzethüren, befriedige, und stilistisch im Einklang stehe einerseits mit dem Stil des Domes, anderseits im

Speciellen mit den Steinportalen des Brentano'schen Projektes.“ Erst in zweiter Linie nennt sie den absoluten Kunstwert des Bildschmucks, in dritter die technische Fertigkeit. Die beiden Reliefs großen Maßstabes waren daher auch nur als Ergänzung der die Gesamtkomposition kennzeichnenden Entwürfe verlangt, welche die Konkurrenten teils in kleineren, plastischen, teils in gezeichneten Skizzen beibrachten. *Muzio* und *Sozzi* allein haben in dankenswerter Weise auch diesen Teil der Aufgabe in der Größe der Originale behandelt.

In der That beruht die Eigenart dieser Konkurrenz weit mehr auf dem kompositionellen Teil der Aufgabe, als auf dem Bildschmuck an sich. Hier muss zur Geltung kommen, was einst die Arbeit Brentano's, und mit ihr dann ja auch die gegenwärtige Konkurrenz veranlasst hat, was der Schöpfung Brentano's den Sieg brachte: die *stilistische Sprache des Domes selbst*, innerhalb welcher die *heutige* Front einen syntaktischen Fehler und formalen Missklang bedeutet. Brentano's Fassade will, soll und wird denselben beseitigen, und die eigenartige Melodie, welche den ganzen Bau durchtönt, mit harmonischen Akkorden eröffnen. Auch der Schmuck ihres Hauptportales also muss mit ihren Motiven in Einklang stehen.

Daher war die bei dieser Konkurrenz gestellte Aufgabe ganz anderer Natur, als diejenige, welche den modernen Monumentalbildhauer am häufigsten zu beschäftigen pflegt, vollends in Italien, dem Land der Denkmäler, wo jetzt bald jede Stadt und jedes Städtchen ein Monument Viktor Emanuel's und Garibaldi's besitzen wird, und die Friedhöfe sich in einen Statuenwald verwandeln. Kein Denkmal, kein Mal zum Gedächtnis an eine Person, oder an ein Ereignis galt es frei zu schaffen, in selbstgewählten Formen, sondern es erging an die Künstler das Herrscherwort der christlich-kirchlichen Kunst mit seiner zweitausendjährigen Tradition, die an der zu schmückenden Stätte selbst länger als ein halbes Jahrtausend ihres Amtes waltet.

Wer mit diesem Gedanken die Ausstellungsräume betrat, war enttäuscht. Nicht die Kunst des Mailänder Domes gab dort den Ton an, sondern lediglich die unserer eigenen Zeit. Nicht viel anders haben die meisten Konkurrenten ihre Aufgabe erfasst, als einen Wettbewerb um ein beliebiges Denkmal, für dessen ornamentalen Teil allgemeingiltig der gotische Stil vorgeschrieben war. — Die „Gotik“ des Mailänder Domes aber ist eine selbständige. Mit seiner kunsthistorischen Einordnung in das gotische Stilschema mühte und müht man sich vergeblich, indem man ihn bald mehr in die Reihe der nordischen, der französischen und deutschen, bald mehr in die der italienischen „gotischen“ Architektur rückt. In Wahrheit gehört er keiner von ihnen ausschließlich an, er ist vielmehr ein künstlerisches Individuum, dessen Eigenart am besten nur aus seinen persönlichen Lebensverhältnissen abzuleiten ist. Dauernd haben die letzteren zu Kompromissen zwischen der nordischen Gotik und dem italienischen Geschmack gezwungen, dauernd aber erwuchs aus diesen eine selbständige, in sich ebenfalls folgerichtige, stilbildende Macht, die bei allen Schwankungen zuletzt stets den Ausschlag gab — bis zum Beginn der Fassade, bis zu den Tagen Pellegrini's, wo man beschloss, denselben Bau im Stil der eigenen Zeit, des Barock, zu vollenden, für welchen selbst ein Bramante die der Renaissance sonst so verhasste Gotik als einzig richtige Ausdrucksweise bezeichnet hatte. — In diese *individuelle* Gotik des Mailänder Domes also musste sich der Schöpfer der neuen Thüren einleben.

Diese Forderung wird im Grunde nur von einem einzigen der eingesandten Entwürfe, von dem des Architekten *Muzio*, der sich mit dem Bildhauer *Sozzi* verbunden hat, erfüllt, und auch nur in einzelnen Details, für welche besonders die plastische Dekoration der südlichen Domsakristei Motive zu teilweise recht glücklicher Verwertung bot. Leider ist an diesem Projekt die, wie die Begleitschrift bezeugt, sorgsam durchdachte Gesamtanordnung, wenigstens in der jetzigen Durchbildung, wenig harmonisch: das mächtige die ganze Breite des Thürflügels füllende Mittelbild mit den vier kleineren quadratischen Bildreliefs und dem Rahmenwerk organisch und ungesucht zu verbinden, ist den Künstlern bei aller Mühe nicht geglückt. Auch der augenfällige Versuch, zwischen der Mailänder Trecento-Gotik und dem Rahmenmotiv der Ghiberti'schen Thüren des Florentiner Baptisteriums einen Kompromiss zu schließen, bleibt ohne eine völlig befriedigende Lösung. Ebensowenig hat *Quadrelli* sein die ganze untere Hälfte der Thürfläche füllendes Hauptrelief mit dem Rahmen recht in Einklang zu setzen vermocht; bei ihm aber vermißt man bereits auch jene stilistische Sprache des Domes. Beide Projekte haben die unverhältnismäßig starke Betonung eines Hauptreliefs gemeinsam, und weisen dadurch am prägnantesten auf den Punkt hin, an welchem auch die meisten anderen Konkurrenten gescheitert sind. Sie alle wählen eine scharf durchgeführte Felderteilung, in dem sie die Thürfläche durch profilirte Stege in einzelne Kompartimente zerlegen: bald mit bald ohne Betonung des „Unten“ und des „Oben“, bald mit bald ohne selbständige Umrahmung am Rand, bald mit bald ohne Auszeichnung der Mitte, bald ferner durch eine mehr oder minder reiche gotische Architektur, bald nur durch ein sich gleichmäßig ausspannendes Netzwerk. Das letztere, aus schlicht quadratischen oder aus den wohlbekannten Rauten-Vierpass-Rahmen bestehend, wird überall seine traditionelle Zweckmäßigkeit bewähren, wo man sich begnügt, es getreu nach den traditionellen Mustern der italienischen Kunst anzuwenden, für welche die Portale des Florentiner Baptisteriums die berühmtesten Vorbilder bieten. Aber es gestattet dann keine Betonung einer einzelnen Stelle, einer einzelnen Scene. Gleichwertig

stehen die Relieffelder nebeneinander. Die Bilder *allein* bestimmen den Gesamteindruck; das Rahmenwerk dient nur dazu, sie einzufassen und von einander zu trennen. — Damit aber mochten sich die Konkurrenten nicht begnügen. Sie strebten fast sämtlich nach malerischem Wechsel des Rahmenwerks, nach verschiedenartiger Wertung der Bilder. Damit beginnen die selbständigen Versuche, damit heben die Misserfolge der Lösung an. — Dieselben bestehen besonders in unausgeglichenen Kontrasten zwischen Bild und Rahmen, zwischen Last und Stütze, und in krauser Vermischung von architektonisch aufgebauten und von netzartig ausgespannten Teilen. Fast überall schweift der Stil der Bildwerke vom Flachrelief bis zu Freifiguren — an sich gewiss kein Fehler, wohl aber bei dieser Aufgabe unerwünscht, da die Lünette und der Giebel des Brentano'schen Entwurfes auf das allerreichste mit Marmorskulpturen, Hochreliefs und Statuen geschmückt ist, und die Bronzethüren diesen in der Gesamtwirkung unterzuordnen sind. Oft spürt man deutlich, wie das Bestreben des Künstlers, originell zu sein, oder aber auch nur eine einzelne „tote" Stelle irgendwie zu füllen, ihn zu stillosen Formen verführte. Da wird in den Thürflügel eine zweite, selbständige Portalwandung hineingebaut; da wird den quadratischen Feldern in der Mitte eine selbständige Zierarchitektur vorgeheftet; da bekrönt ein Baldachin figurenreiche Reliefs (!), da steigen üppig detaillirte Bogen ganz unvermittelt von den Seitenrändern des Rahmenwerkes auf. Im ganzen fehlt die architektonische Zucht. Auch noch in einem andern Sinn! Die meisten Konkurrenten verwechseln diese in gewaltiger Größe auszuführenden Bronzethüren mit einem winzigen Werk der Goldschmiedekunst. Fast alle diese Arbeiten wären für einen Reliquienschrein vortrefflich geeignet, während sie als Pforten zu einer der mächtigsten Kathedralen der Welt bei allem Aufwand zu kleinlich gedacht sind. Ein Zug von kunstgewerblicher Kleinkunst geht durch die Entwürfe, es fehlt ihnen die echt monumentale Größe.

Und gerade diese beiden Mängel zeigen die skulpirten Kirchenthüren, welche die Kunstgeschichte aus der romanischen und gotischen Epoche nennt, am wenigsten. Es war ein sehr glücklicher Gedanke des an letzter Stelle von der Jury ausgezeichneten „Konkurrenten", dieselben in übersichtlicher Form zusammenzustellen. *Cesa Bianchi* hat auf mehreren Tafeln in einer Fülle von eigens für diese Konkurrenz gesammelten, z. T. neuen Abbildungen eine Übersicht über die Entwicklung des bildlichen Thürschmuckes von den ältesten Zeiten bis zur Renaissance zu geben versucht: eine übrigens für die allgemeine Kunstgeschichte sehr wertvolle Kollektion, welche zur Lösung der Aufgabe ein vortreffliches, anregendes Studienmaterial bietet. Aber auch zu dieser Lösung selbst macht er einen überraschenden Vorschlag. Derselbe geht von den berühmten Reliefs an den Pfeilern der Fassade des Domes von Orvieto aus. Dort sind die zahlreichen kirchlichen Reliefs und Figuren bekanntlich nicht durch strenge Umrahmung nach Feldern geschieden, sondern sie fügen sich in das graziös emporsteigende Rankenwerk, welches nach dem Motiv des aus der Wurzel Jesse erwachsenden Stammbaumes Christi gebildet ist. In einer in großem Maßstab ausgeführten Reproduktion des dritten, Scenen aus dem Leben Mariä und Christi enthaltenden Pfeilers deutet Bianchi seine „Idea" für den Schmuck der neuen Thürflügel an. Dieselbe ist zweifellos höchst geistvoll und hat sowohl äußere, als auch innere Gründe für sich. Zunächst wird der materielle Aufwand hier geringer, und der Reliefschmuck der Bronzethüren läuft dabei nicht mehr Gefahr, mit der üppigen Steinplastik der Sopraporte unrechtmäßig zu rivalisiren. Auch das einzelne Bild drängt sich hier nicht mehr ungebührlich vor, sondern behält den echt dekorativen, im wahren Sinne des Wortes „ornamentalen" Charakter. Und auch der Natur des Materiales trägt dieser Vorschlag Rechnung.[1]) Es liegt kein zwingender Grund vor, für einen bronzenen Thürflügel die gleiche, strenge netzartige Felderteilung durch mehr oder minder architektonisches Rahmenwerk zu wählen, welche für die Reliefs hölzerner Thürflügel, oder für die Bilder eines Glasfensters technisch geboten ist — ebensowenig, wie es etwa für unsere Tapetenmuster notwendig ist, sich stets der in der Weberei technisch bedingten Felderteilung zu bedienen. Der bronzene Thürflügel kann in einem Stück gegossen, oder doch aus wenigen Stücken zusammengesetzt, füglich auch als freie Bildfläche mit leichter, organisch entwickelter Gliederung behandelt werden. Dass der Gedanke eines solchen „albero mistico", der die einzelnen von Bianchi in einer Beischrift sinnig gruppirten Scenen und Gestalten der Heilswahrheit gleich dem Versbau eines Gedichtes verbinden soll, einen hohen poetischen Reiz hat, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Nur muss ihm dann auch der Charakter des Bildschmuckes selbst entsprechen. Auch dafür hat Bianchi den Weg zu weisen versucht, indem er uns teils aus dem Skulpturenschatz des Mailänder Domes, teils von den Reliefs des Orvietaner Pfeilers einzelne Proben in prächtigen Nachbildungen vor Augen stellt. Dabei zeigt sich zwischen den durch fast ein Jahrhundert geschiedenen Bildwerken eine eigenartige, innere Verwandtschaft. Begreiflich genug! Das Verbindungsglied bildet hier der *allgemeine Geist* der *Trecento-Kunst*, aus der es tönt wie ein Nachhall an die Hymnen des heiligen Franz von Assisi und an die Sprache Dante's. Einen Wiederhall daran enthält auch diese „Idea" Bianchi's selbst, die so recht aus dem Geist der christlich-kirchlichen Kunst des Mittelalters geboren ist, und schon an sich

1) Beiläufig sei hier erwähnt, dass sich eine ähnliche Verbindung von Figuren und Rankenwerk auch am Sockel des berühmten Bronzekandelabers des „Albero della Vergine", im Mailänder Dom selbst findet.

über den Bildschmuck der neuen Pforte die der mystisch-feierlichen, märchenhaften Sprache des Domes angemessene Stimmung breiten könnte. Gleichwohl kann und will Bianchi's Vorschlag offenbar lediglich als eine *Anregung* in diesem Sinne dienen, als eine feinsinnige Mahnung an das, was dem Schöpfer der neuen Pforte vor allem not thut: ein intimes Studium der Trecentoplastik des Domes selbst, ein hingebendes Lauschen auf die stilistische Sprache seines Riesentextes. In diesem ist allerdings kein anderer so belesen, wie Bianchi selbst, der seit fast zwanzig Jahren alle künstlerischen Restaurationsarbeiten des Domes leitet, und in seinem eigenen Schaffen — es sei an das Gegenstück zur „Guglia" Omodeo's am Dom und an den Ausbau und vor allem an die meisterhafte Innendekoration der altromanischen Kirche *S. Babila* in Mailand erinnert — ein bewundernswertes Einleben in den Geist mittelalterlicher Kunst beweist. Es ist auffällig, den Dombaumeister nicht in der Reihe der Jurors dieses Wettbewerbes zu finden,[1]) aber er hat auch als Konkurrent durch seine eigene Arbeit anticipirend das treffendste Urteil über die übrigen Entwürfe gefällt. Es fehlt denselben das, was man ihrer Vorgeschichte nach von ihnen am ehesten fordern muss: die innere Verwandtschaft mit dem Stil des Domes und mit dem in diesem individuell gefassten Geist echt mittelalterlicher Trecentokunst. Vielleicht vermag Pogliaghi bei seiner endgiltigen Schöpfung diesen, der Mahnung Bianchi's folgend, zu wahren, auch ohne den seiner eigenen Kunst einzubüßen. Nur dann wird er als der rechte Meister erscheinen, der berufen ist, das Werk Brentano's und mit diesem die Vollendung des Mailänder Domes zu beginnen!

ALFRED GOTTHOLD MEYER.

DENKMÄLER.

*** *Ein Denkmal für den Theaterdichter Emil Augier* ist am 17. November vor dem Odeontheater in *Paris* enthüllt worden. Es ist ein Werk des Bildhauers *Barrias* und besteht aus der Porträtbüste Augiers, die auf einer Pyramide von rosenfarbenem Marmor steht. Daran befinden sich zwei Frauengestalten, die eine, auf einer Bronzeunterlage ruhend, ist Clorinde, die Heldin von Augiers Drama „L'Aventurière", die andere aufrecht stehend, die den Namen Augiers in den Marmor einzugraben scheint, verkörpert die Komödie.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Das Landesausstellungsgebäude in Berlin* wird für die Zwecke der internationalen Kunstausstellung 1896 unter Leitung des Geh. Rats *Ende*, des jetzigen Präsidenten der Akademie, umgebaut. Wie vor zehn Jahren, wird eine historische Abteilung eingerichtet werden, die in dem apsisartigen Anbau an das Hauptgebäude untergebracht werden soll. Der vordere Hauptteil wird die Ausstellung von neuen Kunstwerken aller Länder aufnehmen.

A. R. *Die königliche Akademie der Künste in Berlin* hat zu Ehren ihrer drei Mitglieder *Andreas Achenbach, Adolf Menzel* und *Julius Schrader*, die in diesem Jahre ihr achtzigstes Lebensjahr erreicht haben, eine Ausstellung im Akademiegebäude veranstaltet. Bei der Beschränkung der für Ausstellungszwecke verfügbaren Räume mussten die Veranstalter der Ausstellung von vornherein darauf verzichten, ein erschöpfendes Gesamtbild des Schaffens der drei Meister zu geben. Von Andreas Achenbach sind nur 33 Ölgemälde, Aquarelle und Zeichnungen, von Julius Schrader gar nur 18 aufgebracht worden. Sehr reichhaltig und vielseitig ist dagegen Adolf Menzel vertreten, auf dem sich in diesen Tagen das Hauptinteresse konzentrirt. In 180 Ölgemälden, Ölskizzen, Gouache- und Pastellmalereien, Zeichnungen und Studien jeglicher Art und Technik wird dem Besucher ein Einblick in das vielgestaltige Schaffen des Meisters und seine enorme Fruchtbarkeit gewährt, und selbst dem Menzelkenner begegnet hier manches Studienblatt, das er zum erstenmale sieht. Ein sehr merkwürdiges Bild, eine nur halb vollendete Ölskizze, erscheint sogar hier zum erstenmale in der Öffentlichkeit, der sie der Künstler bisher aus leicht begreiflichen Gründen vorenthalten hat. Sie stellt das Leichenbegängnis der Märzgefallenen von 1848 vom Berliner Gensdarmenmarkte aus dar. Wir werden in der nächsten Nummer der Chronik noch ausführlicher auf die am 23. November eröffnete Ausstellung zurückkommen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** *Die freie Künstlervereinigung in Berlin*, die vor drei Jahren aus Anlass des „Falles Munch" von 107 Mitgliedern des „Vereins Berliner Künstler" gegründet worden ist, hat am 11. November ihre Jahres-Hauptversammlung abgehalten. In den Vorstand wurden gewählt die Maler Professor A. v. Heyden, Max Liebermann, Willi Döring, Alex. Schmidt-Michelsen, A. Normann, Ernst Hausmann, Prof. Ludwig Dettmann. Diese Fraktion des „Vereins Berliner Künstler" verfolgt den Zweck, „auf jede Art dafür zu wirken, dass die Beziehungen der Berliner Künstlerschaft zu den Künstlerschaften in und außerhalb Deutschlands in einer für das Berliner Kunstleben förderlichen Weise gewahrt und gekräftigt werden und dass jedes individuelle künstlerische Schaffen sein Recht finde."

VERMISCHTES.

*** *Zur Erinnerung an den 80. Geburtstag Adolf Menzels* hat Prof. *Max Koner* von der Akademie der Künste in Berlin den Auftrag erhalten, das Bildnis des Meisters für die Akademie zu malen. Nach Vollendung des Bildes wird sich Koner nach Düsseldorf begeben, um dort in gleichem Auftrage *Andreas Achenbach* zu porträtiren. — Der „Verein Berliner Künstler" hat beschlossen, den 8. Dezember durch ein Fest mit lebenden Bildern zu begehen, an dem der Kaiser teilnehmen wird.

ZEITSCHRIFTEN.

Le journal des arts. 1895. Nr. 68.

Le Centenaire de la Lithographie (1795—1895). — Bulletin des Expositions et des Ventes. — Informations. — L'Exposition de Bordeaux. — Exposition de Tourcoing: Acquisitions. — Revue rétrospective des Ventes: I. Pils. — Stumpf. — De Beaufort. — Van Valchren. Van Wadenoyen. — Bulletin des Concours et Expositions. — Union des Femmes peintres et sculpteurs: Règlement d'exposition. — Grands Magazins du Louvre: Programme des Concours. — Villa de Tunis: Règlement d'exposition. — Nécrologie: Aug. Constantin; Butor; E. P. Loftus Brock.

1) Die Jury nennt folgende Namen: Marchese *Emilio Visconti-Venosta* Präsident der Akademie der Brera, Marchese *Carlo Ermes Visconti*, Präsident der Dombauverwaltung, die Architekten *d'Andrade, Camillo Boito* und *Landriani*, die Maler *Maccari* und *Cavenaghi* und die Bildhauer *Butti* und *Secchi*.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN Heugasse 58. BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 8. 12. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ABNAHME ALTEN FIRNISSES VON ÖLGEMÄLDEN MITTELST REGENERIRENS UND WASSER.

VON DR. *BÜTTNER-PFÄNNER ZU THAL.*

(Schluss.)

Was wir im vorigen Teile auseinandergesetzt haben, gilt zunächst nur von Harzfirnissen. Ölfirnisse sind weit schwerer zu entfernen, weil man hierbei keinen Unterschied in der Substanz mehr hat und höchstens noch ein solcher im Alter besteht. Jüngere Ölschichten lösen sich viel leichter und früher im Apparat als ältere. Man sollte daher sobald wie möglich an das Restauriren derjenigen Bilder denken, die in unserem Jahrhundert mit der total falschen Methode des „Nährens der Ölbilder durch Lein- oder Mohnöl“ behandelt sind. Die Mittel nur sind schwieriger anzuwenden. Bei dem Harz hatten wir eine andere Wirkung der Alkoholdünste auf dieses als auf die Ölfarbe, letztere wurde überhaupt nicht angegriffen, hier haben alle Rezepte gleichen Einfluss auf Öllack wie auf Ölfarbe. Meine bisherigen Versuche sind leider noch zu keinem Endresultat gelangt, jedoch möchte ich sie mitteilen, um eventuell dadurch auch Anregung zu geben zum weiteren Studium. Ich habe nun dieselbe Prozedur angewandt wie beim Harzfirniss, nur statt Alkohol nehme ich ein Gemisch von 6 Teilen Terpentin, 2 Teilen Kampfer und 2 Teilen Chloroform, dessen Dünste ich gegen die Schicht wirken ließ. Den ersten Versuch machte ich mit einem wertlosen rissigen Bilde; ich ließ es eine ganze Nacht in der Kiste und bemerkte, dass beim Herunternehmen des Firnisses auch die Ränder der Risse stark in Mitleidenschaft gezogen waren. Die Dünste waren durch die Risse auch an die Ölfarbe gekommen und hatten diese erweicht. Um diesem Übel abzuhelfen, regenerire ich jetzt zunächst nach Einreiben mit Phöbus, wische das Bild, ehe ich die Kiste zuschließe, mit Wasser ab und trockne mit Fließpapier nach. Es bleibt in den Ritzen dabei immer noch genügend Wasser hängen, welches eine Wirkung direkt verhütet. Im übrigen muss man die Handhabung weit öfter wiederholen und wenn es auch nicht zu dem gleichen Resultat führen kann, wie bei Harzlacken, so ist es ebenfalls doch gesünder für die Bilder, als Putzwässer und Messer. Einen Fall möchte ich noch erwähnen, wo ich den Stein der Weisen gefunden zu haben glaubte. Ich hatte anfangs Alkohol und Ätherdünste angewandt, um auf die Öllackschicht einzuwirken und kam plötzlich zu dem Resultat, dass sich die ganze obere Lackschicht wie eine Haut vom Bilde herabziehen ließ und das Bild in vollster Frische vor mir lag. Ich triumphirte aber leider zu früh, denn Versuche an anderen Bildern misslangen ausnahmslos, so dass ich zu einer näheren Untersuchung der abgezogenen Haut überging. Da fand ich denn, dass auf einer *Harz*schicht mehrere Öllackschichten saßen. Durch die Alkoholdünste hatte sich die Harzschicht gelöst, die andere dagegen war noch fest und ließ sich so spielend abziehen. Eine gute Lehre daraus können die Maler ziehen, welche unfertige Bilder vor dem Weitermalen lackiren; bei einer später nötig werdenden Abnahme des äußersten Firnisses laufen die Bilder leicht Gefahr, dass auch der zwischen den einzelnen Arbeitsstadien sitzende Firniss loslässt und

sich die darüber gemalten Schichten als Haut abheben.

Eine weitere Erfahrung habe ich nun, um gleich hieran anzuknüpfen, mit den Übermalungen alter Bilder gemacht. Diese lassen sich mit dem Pettenkofer'schen Verfahren ebenfalls sehr leicht entfernen. Ist nämlich der Firniss abgenommen und wird das ältere Bild nach Einreibung mit besagtem Liniment den Alkoholdünsten weiter ausgesetzt, etwa sechs Stunden und länger, je nach der Widerstandsfähigkeit der alten Farbe, so werden alle späteren Übermalungen, und zwar je jünger desto früher, wieder weich. Sie lösen sich in einen weichen Brei auf und lassen sich mit Terpentin und Watte herunternehmen, ohne dass auch nur von dem Alten irgend etwas verletzt wird. Man muss selbstverständlich streng Obacht geben und von Zeit zu Zeit prüfen, wie weit die Prozedur vorgeschritten. Jedenfalls ist bei diesem Verfahren *sofort* ein Halt möglich, falls ja die alte Farbe mit erweichen sollte, indem man das Bild unberührt wieder trocknen lässt. Es wird in einer Stunde etwa wieder vollständig hart und unverändert sein, während sich bei den anderen Mitteln der Schaden erst immer zeigt, wenn es zu spät ist einzuhalten. Ich habe in München einmal einer Prozedur beigewohnt, wo bei einem Bilde Übermalungen durch Chloroform bearbeitet wurden; schließlich war so viel herunter, dass nachher noch dreimal so viel wieder neu übermalt werden musste und aus dem alten Meister ein neuer Restaurator geworden ist.

Zum Schluss möchte ich noch bemerken, dass Harz und Öllack leicht ebenfalls durch den Pettenkofer'schen Apparat konstatirt werden können, da der erste bei Alkoholdämpfen spätestens nach 15 Minuten weich wird, der andere erst nach Stunden.

Zum großen Glück kommt letzterer überhaupt weit seltener vor, so dass schon dadurch ein großer Teil der Bilder besser erhalten bleiben kann, falls eben überhaupt etwas Vernünftiges dafür geschieht.

SECESSION UND GLASPALAST IN MÜNCHEN.

Ein Nachtrag.

Seit einer Reihe von Jahren sind die Säle der britischen Kunst der Glanzpunkt deutscher Ausstellungen. So auch wieder in diesem Jahre, in welchem sie das Interesse derart absorbieren, dass für die anderen fremden Nationen nicht allzuviel übrig bleibt. Um so mehr, da die Franzosen nicht würdig genug vertreten sind und alle übrigen durch Abwesenheit glänzen.

So sind die Italiener z. B. in der Secession nur durch *Segantini* vertreten; der Schilderer der schneidend klaren Alpenluft begiebt sich diesmal auf das Gebiet der Mythe, indem er die Gestalten von gespensterischen Kindermörderinnen nach einem alpinem Märchen, wohl buddhistischen Ursprungs, malt. Auch einiger geschickten Pastelle von *Rietti* sei dabei gedacht. Von den Schweden ist am bemerkenswertesten *Liljefors'* große „Auerhahnbalz“, die für die Pinakothek angekauft wurde und diese Auszeichnung als eine der reifsten und schönsten Schöpfungen des Künstlers verdient. Der Norweger *Thaulow,* bei uns ein häufig und stets gern gesehener Gast, hat zwei kleine Perlen da, beides Seestücke, das eine davon im Mondschein, von solch hohem poetischen Reiz und verblüffender Einfachheit der Malerei, dass ich mich kaum entsinne, jemals etwas Anziehenderes von ihm gesehen zu haben, obgleich es zwei ganz anspruchslose Bildchen waren, die das liebe Publikum geflissentlich übersah. Dänemark ist im Wesentlichen durch *Kroyer* vertreten, über den nichts Neues zu sagen ist, da es bekannt, dass er zu dem vornehmsten Anreger für die koloristischen Bestrebungen der Deutschen geworden ist. Das eine seiner Bilder trägt die Jahreszahl 1883. Es muss beschämen, wenn man sieht, wie hoch die delikate Farbenanschauung bei den Dänen damals schon gediehen war, verglichen mit der öden Trübe, die in jenen Jahren bei uns noch allgemein herrschte. Derjenige, welcher weiß, was diese Spanne Zeit in der Malerei zu bedeuten gehabt hat, wird verstehen, was es heißt, dass jenes Bild schon ganz in unserm heutigen Sinne *modern* gemalt ist.

Ziemlich zahlreich und am harmonischsten, wie stets, sind die Niederländer. Aber es ging uns auch mit ihnen, wie stets: ich hab sie nicht recht betrachtet, bis ich die übrige Ausstellung schon auswendig kannte; und dann — dann fand ich, dass ich die Niederländer doch eigentlich schon genügend gesehen hätte. Dabei sind sie, im Grunde genommen, durchweg vorzüglich. Aber sie bleiben sich so gleich, dass sich die geringen Unterschiede in ihren Bildern im Gedächtnis verwischen und das Gesicht der Säle in jedem Jahr genau dasselbe ist. Ich glaube, dass diejenigen, denen nur in der feuchten Salzatmosphäre der Dünen ganz wohl ist, dort stets ihr helles Entzücken finden, — ich muss meine Unfähigkeit dazu erklären. Das gilt alles in höherem Grade von den Holländern als den Belgiern, welche zum Teil mehr zu Paris zu zählen sind als zu Brüssel. So *Emile Claus,* der in seinen brillanten Darstellungen des Lichts mit den geschicktesten Experimenteuren Frankreichs konkurrirt, aber abgeschlossene Leistungen, keine Experimente vorführt. Auch *Francis Nys* geht mit seinem „Vollmond“ interessante Wege. Am meisten von sich reden gemacht haben dies Jahr zwei Künstler, die häufig zusammen genannt worden sind, ohne, für mein Empfinden, viel Zusammengehörigkeit zu zeigen: *Leem-*

poels und *Khnopff*. Der erstere scheint mir ein Maler, dessen Begabung dahin zielt, den Menschen in kräftiger Weise wiederzugeben, sich dabei liebevoll in altmeisterlichem Angedenken in tausend Details zu vertiefen, ohne jedoch sein künstlerisches Ziel zu verlieren. Aber seine Handschrift deutet auf viel zu viel derbe Weltfreudigkeit, um übersinnlich zu wirken, wie es doch sein Bild „das Schicksal und die Menschen“ offenbar thun soll, auf dem sich hunderte von Händen einem als strahlende Sonne am Himmel erscheinendem Gottesantlitz entgegenstrecken. Man vergisst dabei die gute Malerei — fette Malerei wie Muther sagt — zu wenig. Und so segelt das Bild wohl mehr als Kuriosität, denn als Kunstwerk, das allein ästhetische Befriedigung gewährt. Ganz anders Fernand Khnopff, der ein echter Mystiker von Geblüt ist, das sich in keinem Strich verleugnet; mag er uns nun eine Ecke seines Ateliers mit einer Figur als schlichten Naturausschnitt vorführen, wie er es in seinem „der blaue Flügel“ thut, oder eine traumhafte Erscheinung malen („Vielleicht“), nirgends kann er seine Handschrift verstellen, die allem, was er schafft, ein seltsam rätselhaftes Fragezeichen aufprägt. Gerade an dem erstgenannten Bilde kann man es sehen, wo er nichts anderes als ein Stück Natur giebt, dass ihm gefiel und das er allerdings auch so malte, *wie* es ihm gefiel. Und das entzückende Kunstwerk, das dabei herauskam, nehmen die Leute ganz allgemein so, als sei es nur gerad zum Nüsseknacken da; wer Khnopff kennt, weiß, dass er nie daran denkt, aus seinen Bildern einen Scherz à la „wo ist die Katz?“ zu machen.

Gerade wie sein Bild in der Pinakothek: „I lock my door upon myself.“ Ja, wer es nicht weiß, dass solche Augen unlösbare Rätsel aufgeben, der soll es nicht versuchen, den geistigen Inhalt des Bildes zu extrahiren, sondern sich in Gottes Namen mit Genuss Eberle's „Verspätetem Mittagessen“ zuwenden.

Khnopff leitet zu England hinüber. Seine Profile haben englischen Typus, in England liegen die Keime seiner Kunst.

Wenn es irgend woher wie ein Stück Renaissance wehte, so kommt diese Brise über den Kanal. Wer nur etwas Witterung dafür gehabt hat, wusste das auch in Deutschland schon seit Jahren, aber jetzt wird diese Erkenntnis so allgemein, dass schon viele stets negierende Köpfe von einer überhand nehmenden Anglomanie reden, gegen die sie Front machen müssten.

Thatsächlich ist jetzt die lebensfähige Natur der Engländer wieder die erste, die auf die Prinzipien der alten Meister: „Hand in Hand gehen der Kunst mit dem Handwerk“, „die Kunst dem Volke“, zurückzugehen scheint. Das ist gerade in Deutschland in der letzten Zeit bereitwilligst anerkannt worden und man versucht davon zu lernen, wenn auch bei uns das Gegebene ganz anders ist. Der Reichtum in England spricht dort das entscheidende Wort und lässt künstlerische Bestrebungen eine breitere Basis gewinnen, als bei uns, wo drei Viertel aller freien künstlerischen Regungen durch Armut im Keime erstickt werden. Wohlverstanden: die intimen Bestrebungen, nicht die Galerieankäufe, die bei uns vielleicht größer sein mögen. Aber eine jede Kunst verschmachtet im Sande, wenn sie von „staatlicher Hilfe“ leben soll. Nur ein reges und warmes Interesse im ganzen Volke vermag sie zu fördern und dies geschieht scheinbar in England; wenigstens wüsste ich nicht, anderswo schon eine so ehrliche, dem Bedürfnis entsprossene und von ausgesucht feinem Geschmack getragene Kunst gesehen zu haben. Wer macht ihnen ihre vornehmen Porträts nach? Seit Gainsborough's Tagen sind die schönsten Frauenbildnisse in England gemalt worden und auch heute noch können sie stets allen als Vorbilder dienen für äußerste Vornehmheit der Auffassung und souveränes Beherrschen des Malerischen. Das ist mir besonders jetzt wieder aufgefallen, als ich englische und französische Bildnisse dicht nebeneinander hängen sah. Hier Raffinement, dort Vornehmheit. Leider haben einige der besten Bildnismaler nicht ausgestellt; Sargent, Shannon fehlen ganz. Dafür schickt *Whistler* eine ausgesucht schöne Arbeit, ein Damenporträt in jenem feinen bräunlichem Dämmerton, in dem er wie gewöhnlich die Formen auflöst, die trotz alledem, ja vielleicht gerade deshalb die Person ganz meisterhaft knapp charakterisiren. *Salomon* geht in seinem „Herrenporträt“, das die goldene Medaille erhielt, andere Wege, giebt jedoch auch eine vorzügliche Arbeit. Dabei sei noch der ausgezeichneten Porträts des Deutsch-Engländers *Georg Sauter* gedacht. Das Charakteristische der diesjährigen Beschickung liegt jedoch nicht in Porträts, sondern mehr in freien poetischen Dichtungen, wie sie besonders für Englang typisch sind. Vor allem lernen wir ein bekanntes Bild von *Burne Jones* kennen, das die Begriffe der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verkörpert und eines der schönsten Proben seines Werkes ist, das uns wie das Hohelied auf englische Jungfräulichkeit anmutet.

Leighton, der Akademiker, bringt seine „Rizpah, die Mutter der Makkabäer“, die trotz Akademie und klassischen Mustern so viel lebensfähige Frische und individuelle Schönheiten zeigt, dass man ganz gern Deutschland solche Akademiker wünschte. In vielen ihm verwandt ist *Waterhouse*, der eine reizende Waldnymphe ausstellt, ferner zahlreiche dekorative Talente, wie *Crane* und *Fowler*, der sich meines Wissens dem deutschen Publikum zum erstenmal präsentirt und ebenso zart getönte wie gezeichnete Tafeln von wundervoller Reinheit der Empfindung bringt. Eines der schönsten englischen Bilder ist *Brangwyn's* „der wunderbare Fischzug“ in der Secession. Bekanntlich strebt Brangwyn in seiner Malerei eine breite flächige Wirkung an, die direkt an den Gobelin erinnert, erreicht in diesem Werke aber einen über alles kunstgewerblich-dekorative weithinaus-

gehenden, hochpoetischen Stimmungszauber, der den Vorgang in das Bereich des Wunderbaren rückt. Aber auch Maler der derben Wirklichkeit können die Briten sein, wie *Stanhope Forbes'* vorzügliche Arbeiten zeigen, deren eines — Pferde in einer Schmiede — noch nachträglich mit der großen Medaille preisgekrönt wurde. Nicht auf derselben Höhe wie sonst steht diesmal *Herkomer,* bei dessen großen „all beantiful in naked purity" die braune Farbe nicht zu dem Genuss der schönen Zeichnung kommen lässt. Auch seine vielbewunderten Ätzungen mit Pinselzeichnung haben oft einen rechten Stich ins Süßliche, während seine früheren Radirungen eher etwas Herbes hatten.

Und nun zu den malerischen Leckerbissen, den Schotten. Vor einem halben Jahrzehnt wusste man hier noch nichts von ihnen; seitdem ist sowiel Geistreiches und Albernes über sie geschrieben worden, dass man sich füglich schenken kann, ihr malerisches Glaubensbekenntnis von neuem festzustellen. Genug, dass man sich von neuem an dem schwellenden Akkord ihres brausenden Orgeltons berauscht, dessen musikalischer Wohlklang die Skala der kontinentalen Kunst auf reinere Harmonieen stimmen half. Es giebt auch schon Leute, denen die Schotten über geworden sind — doch meine ich, dass die jene entweder nie verstanden oder Novitätenjäger sind. Es soll ja gar nicht geleugnet werden, dass auch unter der Schar der Glasgower Meister viele mitlaufen, die das Äußerliche der Schule benutzen, um daraus Kapital zu schlagen — das ist stets so gewesen und wird überall stets so sein. Die Hauptsache ist, dass die *Maßgebenden* Künstler sind, die sich den Ersten unserer Zeit einreihen — und das vergeht nicht von heute auf morgen. Es ist auch durchaus kein Rezept, was Leute wie *Paterson* oder *Walton* groß macht, sondern eben nur ihr bedeutendes Können, das in der Stille reifte, ihr intimes Verhältnis zur Natur und der tiefe, poetische Gehalt, den sie aus ihr zu ziehen verstehen. Und diese Faktoren sind den guten schottischen Künstlern alle im hohen Grade eigen.

Genug der Namen und Beschreibungen. Die Ausstellungen neigen sich dem Ende zu; heut fiel der erste Schnee, die Bäume schütteln weiße Flocken, welche zergehen, wenn sie den nassen Boden berühren. Es ist kalt und leer in den Räumen und ein Schauer des absterbendes Jahres geht durch die Säle.

Also auch diese Ausstellungen sind bald wieder etwas Gewesenes. Mein Gott, welche Fülle von Talent, welche Summe ehrlicher, fleißiger Arbeit schlossen sie ein! Welch' frühlingsfrohes Streben offenbarte sich hier und wie voll und üppig entsprosste die Saat dem Boden! Es müsste eine herrliche Ernte geben, wenn nun der Sommer der zweiten Renaissance doch käme. Doch wo ist der Nährboden, der diese Kunst erhielte? Wo ist das Arbeiterfeld, wo sie sich bethätigen könnte? Sollen es taube Früchte werden, die am Halm vertrocknen — oder wieder eine große Zeit, in der Künstler und Volk, Kunst und Handwerk Hand in Hand gehen und ein freieres Denken den gewaltigen Horizont der neuen Zeit erschließt? Nun das glückliche Säkulum, das den mächtigen Strom ins rechte Bett leite, damit er Schiffe und Schätze trage und nicht im Sande verrinne! Nun die Paläste und Hütten, die Treppen und Gärten, in denen die Kunst als frohe Gebieterin einziehe und herrsche und den Schulmeister hinaustreibe, der ein Jahrhundert hindurch den Bakel geschwungen! Dann wird auch das wieder kommen, um was man heute klagt: das Adagio des Tempo's, das Ausreifenlassen; das Hasten und Jagen wird in Misskredit kommen und die verklärte „Neue Kunst" wird Meisterwerke schaffen, vor denen das Lied alter Nörgler verstummen muss. Denn die Kraft ist frisch und jung und wird sich „das Recht der Lebenden" zu behaupten wissen.

PAUL SCHULTZE-NAUMBURG.

BÜCHERSCHAU.

* Das alte Wunderland *Ägypten* bildet den Gegenstand eines im Verlage der Gesellschaft „Kosmos" in Berlin erschienenen Prachtwerkes, welches der durch seine photographische Publikation über Spanien rühmlich bekannte Architekt *Max Junghaendel* in Verbindung mit drei der namhaftesten Ägyptologen der Gegenwart herausgiebt. Es ist eine Sammlung von 25 Heliogravüren nach den hervorragendsten Baudenkmälern und den schönsten landschaftlichen Ansichten Ägyptens, denen auch einige Bilder aus dem Volksleben beigegeben sind. Die technische Herstellung der heliographischen Tafeln ist von einer malerischen Vollendung in der zarten Abstufung der Töne, wie sie uns bisher noch nicht vorgekommen ist. Der beigegebene Text erscheint in drei Sprachen. Die deutsche Ausgabe desselben rührt von *Georg Ebers*, die französische von *G. Maspéro*, die englische von Rev. Canon *George Rawlinson* her. Kunst- und Altertumsfreunde werden in dem mit gediegenster Eleganz ausgestatteten Werke die gleiche Freude haben.

KUNSTBLÄTTER.

Die Gemälde-Galerie der Kgl. Museen zu Berlin im unveränderlichen Kohleverfahren, herausgegeben von Braun, Clement & Co., Dornach 1895. (371 Blatt, mit erläuterndem Text von W. Bode.) Fol.

Von der in Nr. 6 der Kunstchronik erwähnten neuen Publikation der Firma Braun & Co. ist unter obenstehendem Titel mittlerweile die erste Lieferung zur Ausgabe gelangt. Dass sie sich in würdigster Weise den früheren großen Galeriewerken aus Madrid, Petersburg, Dresden, Amsterdam etc. anschließt, ist bei dieser Firma selbstverständlich. Schon lange hat mancher von uns den Wunsch gehegt, das Berliner Museum, Europa's jüngste, aber auf vielen Gebieten so bedeutende Sammlung, in den wohlbekannten Kohledrucken ebenso als bequemes Studienmaterial zu besitzen, wie solches schon seit Jahren aus fast allen sonstigen hervorragenden Galerien vorlag. Dass es mit Berlin etwas länger dauerte, hatte insofern sein gutes, als die technischen Verfahren sich in der Zwischenzeit immer mehr vervollkommneten, und uns nun Reproduktionen geliefert werden

können, die an Treue des Details, an koloristischer Wahrheit so gut wie nichts mehr zu wünschen übrig lassen. So viel Anklang vor einigen Jahren das farbige Faksimile des Dürer'schen Holzschuher — und mit Recht — gefunden hat, der jetzt vorliegende Braun'sche Kohledruck mit seiner harmonischen Wärme des satten Tons, mit der zarten Wiedergabe des so wunderbar gemalten Haares, Bartes und Pelzwerks, steht dem Originale doch noch näher. Und so mit allen Bildern durchweg. Raphael's Terranuova-Madonna mit ihrem für photographische Wiedergabe gar nicht günstigen Kolorit, Palmavecchio's Frauenbildnis, Botticelli's Madonna mit den singenden Engeln: jedes Blatt wird der Eigenart seiner Vorlage vollkommen gerecht. Das seit einiger Zeit von der Generalverwaltung der Museen herausgegebene Kupferwerk über die Berliner Sammlung hat, namentlich auch durch seinen gediegenen Text, dem Studium wesentliche Dienste geleistet; aber vergleichen wir z. B. die Radirung nach Franz Hals' „Amme mit Kind“ mit dem Braun'schen Kohledruck, so ist doch nicht zu verkennen, dass letzterer uns die breite, markige Pinselführung des Meisters in der Figur der Amme, wie die Durchbildung der Details am Kleide des Kindes, noch in ganz anderer Weise nahe bringt. Der wissenschaftliche Wert der Braun'schen Publikation wird noch bedeutend erhöht durch den dem Werke beigegebenen Text. Geheimrat Bode selbst, dem die Berliner Galerie den seit zwei Jahrzehnten genommenen Aufschwung in erster Linie verdankt, hat sich der Mühe unterzogen, jede Nummer mit seinen Erläuterungen zu begleiten. An keine berufenere Feder konnten sich die Verleger in dieser Hinsicht wenden. Wer von dieser ersten Lieferung auch nur flüchtige Kenntnis nimmt, wird den folgenden mit berechtigter Spannung entgegensehen: unser kunsthistorisches Studienmaterial erfährt durch die neue Braun'sche Publikation eine ebenso willkommene wie wichtige Bereicherung. *Dr. C. RULAND.*

* *Die Firma J. Schmidt* in Florenz, bekannt durch Veröffentlichung einer Reihe trefflicher Farbenholzschnitte, bietet eine in farbiger Autotypie ausgeführte Nachbildung eines Reliefs von Andrea della Robbia dar. Bildgröße $15^1/_2$ zu $53^1/_2$ cm. Preis 1,50 M. Das Original befindet sich im Nationalmuseum zu Florenz.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Venedig. — Am 3. November fand unter Anwesenheit des Unterrichtsministers Bacelli, der eigens von Rom gekommen war, der feierliche Schlussakt dieser in ihren praktischen Resultaten überaus glücklichen Ausstellung statt. — Prof. Molmenti hielt die Schlussrede, auf welche der Minister antwortete. Abends veranstaltete die Stadtverwaltung ein glänzendes Bankett. Leider war der Exbürgermeister und zugleich Expräsident der Ausstellung, der Dichter Selvatico nicht zugegen, welchem man den ganzen Ausstellungserfolg verdankt. Er hatte bei den Kommunal-Neuwahlen seinem Nachfolger Platz machen müssen. — Doch sehen wir näher zu, wie die Ausstellung als solche abschloss. — Die Spesen für das Gebäude und dessen innere Einrichtung etc. betrugen 235000 Lire. Die Eintrittsgelder ergeben 240000 Lire, wozu noch 133000 Lire und sonstige Einnahmen kamen. Dem steht die Ausgabe für Rücksendung der Ausstellungsobjekte entgegen. Dafür hat aber Venedig ein schönes Ausstellungsgebäude, welches in den zwei Jahren bis zur nächsten Ausstellung zu öffentlichen und Privatzwecken vorteilhaft benutzt werden kann. — Außer diesem für Venedigs Verwaltung günstigen Ergebnis, kommt jedoch als Hauptsache, dass von den 472 verkäuflichen Kunstwerken (516 waren es im ganzen) der dritte Teil verkauft wurde. Es wurden 75 Bilder, 14 plastische Werke, 7 Aquarelle und 50 Radirungen verkauft. Die Summe, welche hierdurch in die Tasche der Künstler fließt, beläuft sich auf 340000 Lire, wozu noch 48000 Lire in Prämien kommen, welche hier in Venedig die Preismedaillen vertraten. Ganz zuletzt noch wollte Baron Franchetti dreien von der Jury vernachlässigten und in ihren Werken achtbaren Künstlern je eine Prämie zukommen lassen und bestimmte hierzu 3000 Lire. Rasche Entscheidung durch die von genanntem Herrn eingesetzten Preisrichter bestimmte E. Tito für seine „Prozession“ den ersten Preis mit 1500 Lire, Laurenti für sein „Lebensparabel“ den zweiten mit 1000 Lire und Milesi für seine „Paternoster-Arbeiter“ den dritten Preis mit 500 Lire (alle drei Maler Venezianer). Letzteres schöne Bild wurde auch noch am letzten Tage verkauft. — Wenn auch die Ausstellung nun den allzu hoch gespannten Erwartungen mancher nicht in allem entsprochen haben sollte, so ist doch im Ganzen ihr nichts übles nachzureden und der günstige Abschluss für Venedig ein überaus freudiges Ereignis zu nennen. Ist doch damit die alte Kunststadt, in welcher die Kunsttraditionen niemals unterbrochen wurden, von neuem und so glänzend an die Oberfläche getreten und kann darauf rechnen, dass in zwei Jahren, bei der wiederkehrenden Ausstellung, alle Nationen und gewiss auch Deutschland es sich sehr angelegen lassen sein dürften, möglichst brillant vertreten zu sein. *A. WOLF.*

London. — Nach der K. Z. ist kürzlich eine der interessantesten Sammlungen des *Britischen Museums,* die bisher dem Publikum verschlossen war, unter gewissen Cautelen zugänglich gemacht worden, nämlich die *Sammlung des „Gold Room“* mit seinen Antiquitäten von Gold, Silber und Bernstein. Zu diesem Zwecke erfuhr sie eine Umstellung; der Raum, der bisher die alten Münzen enthielt, hat die Gemmen und Kunstwerke aus edlem Materiale aufgenommen, an denen die Abteilung der griechischen und römischen Altertümer seit mehr als einem Jahrhunderte immer reicher geworden ist. Vitrinen nehmen jetzt die Schätze auf, so dass man sie studiren kann. In der Mitte des großen Raumes mit Oberlicht und drei hohen und breiten Fenstern steht ein flaches Gehäuse von ansehnlichem Umfange. Die darin ausgestellten Arbeiten wurden mit Rücksicht auf Seltenheit, Kunstwert oder geschichtliche Bedeutung auserlesen; darunter sind viele berühmte Gemmen. Die Intaglio's sind von den Cameen getrennt und viele sind zu ihrem Vorteile und zur Freude des Beschauers so ausgestellt, dass ihre Durchsichtigkeit zur Geltung kommt. Alle ausgelegten Stücke sind *chronologisch* geordnet. So illustriren sie die Entwicklung dieser hochausgebildeten antiken Kunst. — Die Schaukästen an den Wänden enthalten teils Gemmen, die nach den dargestellten Gegenständen geordnet sind, teils zahlreiche Kunstwerke in Gold, Silber, Bernstein und anderem edlen Materiale, darunter viele Unica; sie sind innerhalb der Chronologie nach Völkern gruppirt. Unter anderm steht hier auch die goldene Vase, die kürzlich von einem Schwammtaucher vom Boden des ägeischen Meeres heraufgebracht wurde; dann finden sich hier goldene Totenmasken und Kränze, Armbänder, Diademe, Ohr- und Fingerringe. Auch die Portlandvase steht hier, die einen Platz für sich hat. — In einem anderen Teile des Zimmers ist die Renaissance mit ihrer Goldschmiedekunst vertreten. An den Wänden des neuen Goldzimmers sieht man Bruchstücke von alten Wandgemälden, enkaustischen und anderen, die bisher in der benachbarten Galerie des Obergeschosses des Museums zu

sehen waren. Der Gesamteindruck des Raumes ist glanzvoll, mit größter Rücksicht auf Farbenharmonie und Stimmung. 2[4]

In *Madrid* soll im neuen Bibliotheks- und Museumspalaste ein Museum für moderne, nationale Kunst gegründet werden. Als Grenze zwischen älterer und neuerer Kunst will man die Zeit nehmen, in der die ästhetischen Theorieen, von denen sich David und Canova leiten ließen und die am Anfange dieses Jahrhunderts nach Spanien drangen, der nationalen Kunst eine neue Wendung gaben. Goya wird als letzter Vertreter der älteren spanischen Malerei, Adam und Vergara als die der ältesten Skulptur angesehen. Deshalb endigt auch die im Museo del Prado ausgestellte Reihe von Gemälden mit dem ersteren. Die neue Galerie wird mit Gemälden *Madrazo's und anderer Schüler David's* und mit Skulpturen und Basreliefs von *Alvarez* und *Sola* beginnen. In erster Linie handelt es sich um Werke im Besitze des Staates oder noch künftig von ihm zu erwerbender. Zum Direktor des neuen Museums wurde Pedro de Madrazo ernannt. —:—

Stockholm. — Im Sommer 1897 findet hier eine Kunst- und Industrieausstellung statt, zu deren Beschickung Norwegen und Dänemark eingeladen sind; an dieser Ausstellung kann aber auch, besonders was die *Kunstausstellung* betrifft, nach Maßgabe des verfügbaren Platzes, das übrige Ausland teilnehmen. Die Ausstellung wird am Anfange des Tiergartens liegen und eine eigene Kunsthalle enthalten. Von dem im Bau begriffenen neuen prächtigen nordischen Museum, das beim Ausstellungsgebäude liegt, ist ein Flügel bereits unter Dach gebracht. Dieses jetzt schon stattliche Stockwerk soll mit einem vorläufigen Anbaue versehen und zur Ausstellung benützt werden. Vorsitzender für die Abteilung der Kunstausstellung ist Prinz Eugen. Preise werden in der Kunstausstellung *keine* verteilt. —:—

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

O. H. *Rom.* — Der *deutsche Künstlerverein* hat am 8. November sein fünfzigjähriges Jubiläum gefeiert. Eine historische Festschrift wurde aus diesem Anlass auf Wunsch des Vereins von O. Harnack ausgearbeitet und ist in der Weimarer Hofbuchdruckerei (H. Böhlau's Nachfolger) gedruckt worden. — Zum Präsidenten des Vereins ist der Bildhauer *Friedrich Schultze* gewählt worden.

VERMISCHTES.

Unser geschätzter Mitarbeiter *Karl Wörmann* hat im Verlage von L. Ehlermann in Dresden unter dem Titel „Deutsche Herzen“ eine Sammlung von Dichtungen herausgegeben. Wir wollen nicht verfehlen, die Verehrer Wörmann's, die er schon früher mit seinem Büchlein „Zu zwei'n im Süden“ erfreut hat, auf den schmucken Band hinzuweisen.

VOM KUNSTMARKT.

Kölner Kunstauktion. Die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) in Köln hat soeben einen Katalog von über 400 Nummern versandt, der eine Sammlung älterer und neuerer Gemälde von Aquarellen, Handzeichnungen und Stiche aus den Nachlässen der Herren *Mathias Nelles*, gestorben in Köln a. Rh., und *Paul Henckels*, gestorben in Solingen, und anderer verzeichnet. Die Bilder kommen vom 16.—18. Dezember unter den Hammer und dürften das lebhafteste Interesse aller Kunstsammler erregen. Bei den Bildern des 14.—16. Jahrh. hat Dr. L. Scheibler die Bezeichnung übernommen; im übrigen wurden die Namen der Meister nach den älteren Verzeichnissen beibehalten. Die alten Meister, gegen 250 Nummern, von denen eine ganze Reihe in Lichtdruck nachgebildet sind, weisen viel Interessantes und Wertvolles auf, namentlich einige feine altkölnische Bilder: von Meister Wilhelm, der Pallantsche Altar, vom Meister vom Tode Mariä und von St. Severin; ein Altar von einem Meister 1460—1500, vielleicht ein frühes Werk des Meisters der hl. Sippe. Memling, Massys und ihnen verwandte Meister und eine große Zahl wertvoller Niederländer werden manchen Kunstfreund anlocken. Auch einige vlämische (B. v. Orley, datirt 1525) und italienische Bilder sind bemerkenswert. Unter den Gemälden, Zeichnungen und Aquarellen modernen Ursprungs sind viele wohlbekannte Düsseldorfer (A. und O. Achenbach, Bokelmann, Brütt, Deiker, Munthe); Münchener (Piloty, Piglhein); Berliner (Fr. E. Meyerheim) u. a. tüchtige Künstler aufgeführt. Eine Reihe Kupferstiche macht den Beschluss der reichhaltigen Sammlung.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums 1895. Nr. 5.
Mitteilungen. Funde. Ausgrabungen. Zur Geschichte der Chirurgie von Dr. Karl Th. Weiß in Ettenheim in Baden. — Über einen Holzschuher'schen Grabteppich vom Jahre 1495 von Th. Hampe in Nürnberg. Mit Abbildung. — Eine Nürnberger Stadtansicht aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts von K. Schäfer in Nürnberg.

Chronique des Arts. 1895. Nr. 34—36.
Propos du jour. — Concours et exposition. — Exposition universelle de 1900. — Les Catalogues des Musées français. — Les Commandes officielles de tableaux au XVIIIe siècle (I). — Académie des Inscriptions. — Correspondance d'Allemagne. — Revue des Revues. — Propos du jour. — Concours et expositions. — Les Dégâts du Musée de Lille. — Les Commandes officielles de tableaux au XVIIIe siècle (I) Suite. — Académie des Inscriptions. — Fouilles à Vézelay. — L'Art et L'Archéologie au Théâtre. — Propos du jour. — Les dégâts du Musée de Lille. — Nouvelles. — La caisse des Musées. — Les Commandes officielles de tableaux au XVIIIe siècle (suite). — Un portrait d'Angelica Kauffmann par Reynolds.

Der Formenschatz. 1895. Heft 10/11.
Nr. 145. Ein Dramatiker liest der Muse Thalia sein Werk vor. — Nr. 146. Bacchischer Centaur, einen Korb haltend. — Nr. 147. Detail einer Ballustrade in der Chiesa di S. Maria del populo in Rom. — Nr. 148. Detail von dem großen Ofen im Rittersaal auf Hohensalzburg. — Nr. 149. Bäuerin und Sichelwappen, Bauer und spinnende Bäuerin mit leeren Wappenschildern. — Nr. 150. Detail von der Chorbühne in Limoges. — Nr. 151. Leonardo da Vinci: Der Kopf des Engels aus dem Gemälde mit der Madonna in der Grotte. — Nr. 152. Die Thür der Logetta des Campanile von San Marco in Venedig. — Nr. 153. Giulio Romano: Tanz Apollo's und der Musen. — Nr. 154. Tizian Vecellio: Weibliches Bildnis. — Nr. 155. Balthasar Sylvius: Moresken-Ornamente. — Nr. 156. Deutsche Schlosser- und Schmiedearbeiten des XVI. Jahrhdts. — Nr. 157. Pierre Monnot: Leda. — Nr. 158. Charles-Joseph Natoire: Ein weiteres Blatt aus dem Leben der Psyche. — Nr. 159. Lalonde: Vorlagen zu Stock- und Schirmgriffen. — Nr. 160. Jacques-Louis David: Bildnis eines alten Mannes. — Nr. 161 Eine Tänzerin. — Nr. 162. Detail von der Fassade der Kirche in St. Gilles. — Nr. 163. Giovanni Bellini: Christus am Ölberg. — Nr. 164. Detail vom Grabdenkmal des Giangaleazzo Visconti in der Certosa von Pavia. — Nr. 165. Der Erzengel Raphael und Tobias. — Nr. 166. Paganino-Burato: Vorlagen für Stickerei und weibliche Handarbeiten. — Nr. 167. Michelangelo Naccarini: Adam und Eva. — Nr. 168. Enea Vico: Bildnis des Venezianers Cipriano Moresini. — Nr. 169. Mörser aus Bronze aus d. Jahre 1617. — Nr. 170. Franz Hals: Festmahl der Offiziere der Adriaensgilde in Haarlem. — Nr. 171. Don Rodriguez de Silva Velasquez: Der lachende Bursche. — Nr. 172. Salvator Rosa: Flussgötter. — Nr. 173. Daniel Marot: Vorlagen zu Uhrenständern. — Nr. 174. Edme Bouchardon: Brunnen und Fontänen. — Nr. 175 u. 176. Gille-Paul Cauvet: Titelblatt zu „Receuil d'ornements à l'usage des jeunes artistes“, Paris 1777.

Gazette des Beaux-Arts. 1895. 462e Livraison.
Hokousaï. Les Albums traitant de la peinture et du dessin avec ses préfaces, par M. Edmond de Goncourt. — Michel-Barthélemy Ollivier, par M. Léonce Bénédite. — L'enseignement des Beaux-Arts en France. — Le siècle de Louis XIV, par M. Eugène Müntz, de l'institut. — L'armeria de Madrid, par M. Maurice Maindron. — Christophe Hult, peintre d'animaux et de chinoiseries, par M. L. Dimier. — Les origines françaises de l'architecture gothique en Italie, par M. E. Bertaux. — Jean de Candida, par Mme. la comtesse de Bourgade de la Dardye. — Bibliographie des ouvrages publiés en France et à l'étranger sur les Beaux-Arts et la Curiosité pendant le second semestre de l'année 1895, par M. Auguste Marguillier.

Inserate.

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung in Marburg (Hessen).

Bilderatlas

[1019]

zur

Geschichte der deutschen Nationallitteratur.

Eine Ergänzung zu jeder deutschen Litteraturgeschichte.

2. vermehrte Auflage mit 2200 Abbildungen und 14 blattgroßen Beilagen (2 in Heliogravüre und 5 in Farbendruck).

Siebentes bis elftes Tausend.

Nach den Quellen bearbeitet von **Dr. Gustav Könnecke.** In stilgemäßem Prachtbd. M. 28.—.

Glänzend ausgestattetes nationales Prachtwerk.

Ein Weihnachtsgeschenk ersten Ranges.

Verlag von Hermann Gesenius in Halle.

Hervorragendes Geschenkwerk

für Geburtstage, Hochzeiten und andere festliche Gelegenheiten! [1021]

Sinniges Brautgeschenk!

Blüten und Perlen deutscher Dichtung.

Für Frauen ausgewählt von Frauenhand. Dreißigste völlig neu bearbeitete Auflage.

Pracht-Ausgabe in Quart-Format. Mit 20 Bildern in Holzschnitt nach Original-Zeichnungen von Ferd. Leeke und J. G. Füllhaas. In Prachtband gebunden. Preis nur 10 Mark.

„‚Blüten und Perlen' war vor 40 Jahren ein kleines zierliches Buch. Es hat gefallen wie kaum eine andere Anthologie; denn sonst hätte es nicht groß werden und nicht in 30 Auflagen erscheinen können." (Frankf. Ztg. 1892. 18. Dez.)

„Von allen Anthologieen, die wir kennen, hat diese das meiste Glück beim deutschen Publikum gemacht und nicht mit Unrecht —— Der Richtung, in welcher das Werk fortgeführt, wird man rückhaltslos beistimmen. Nichts ist darin aufgenommen worden, was einem deutschen Mädchen, einer deutschen Frau darzubringen sich nicht ziemte. Festlich ausgestattet, würdig in ihrer ganzen Erscheinung, mit zwanzig Bildern geschmückt, von denen namentlich die landschaftlichen gelungen sind, werden auch künftig die ‚Blüten und Perlen' den hervorragenden Platz in unserer Geschenklitteratur einnehmen, den sie so lange schon glücklich behauptet haben." (Deutsche Rundschau.)

L. Angerer, Kunst-Kupferdruckerei

[899] **Berlin, S. 42,**

empfiehlt s. altrenom., v. d. hervorragendsten Kupferstech. u. Radirern frequentirte Offizin auswärt. radirenden Künstlern, Amateuren etc. zur kunstgemäßen Herstellung von

Radirungs-Andrucken

Auflagen, wie Kupferdruck jeder Art. Schriftgravirung, Verstählung, Herstellung v. Kupferplatten im Hause. Mäßige Preise.

Kunstverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[1020]

Weihnachtsgeschenke!

Afrika.

Studien u. Einfälle eines Malers.

Von **Hans von Volkmann.**

Nach den Original-Aquarellen des Künstlers in vorzüglichem 11 farbigem Druck.

12 Blätter in Querfolio, nebst farbigem Umschlag.

Preis gebunden 10 Mark.

Inhalt: 1. Einzug des Künstlers. — 2. Der erste Weisse. — 3. Ein Professor der Zoologie. — 4. Schwarze Liebe. — 5. Straussen-Parade. — 6. Sonntagnachmittag-Spaziergang. — 7. Der Vater mit dem Sohne. — 8. Die neue Weste. — 9. Tropen-Ganymed. — 10. Fliegende Fische. — 11. Kriegstanz. — 12. Riesen-Tarantel.

☛ Diese köstlichen Afrika-Bilder sind durch ihren feinen Humor und ihre vollendete künstlerische Durchführung ein **reizendes Weihnachtsgeschenk.**

HANS THOMA,

Schwarzkunstblätter.

Nach eigenhändig überarbeiteten Orig.-Lithographien des Meisters in Faksimile-Reprod. auf stark. Karton. Format 40 : 50.

Einzelblätter, Preis je 2 Mark.

Bisher erschienen: 1. Bildnis eines Bauern. — 2. Quellnymphe. — 3. Engelwolke. — 4. Paradies. — 5. Grossmutter und Kind. — 6. Berggreis. — 7. Heilige Familie. — 8. Märchenerzählerin. — 9. Wandervögel. — 10. Selbstporträt.

☛ Allen Freunden echter deutscher Kunst seien diese prächtigen Blätter, die sich eben so gut zum künstlerischen Wandschmuck wie zum Einlegen in Sammelmappen eignen, auf das Wärmste empfohlen.

Homers Odyssee.

(Vossische Übersetzung.)

Neue Prachtausgabe mit 40 Original-Kompositionen

von

Friedrich Preller.

Vierte Auflage.

Gebunden in Leinwand Mk. 20.— Auch in 18 Lieferungen je 1 Mark zu beziehen.

Flugblätter.

Volkstümliche Lieder mit Zeichnungen deutscher Künstler.

Blattgrösse 27/34 cm je 10 Pfg. — Liebhaberabzüge Blattgrösse ca. 40/55 cm je 2 Mark.

Erschienen sind bisher:

1. Ein' feste Burg ist unser Gott, mit Zeichnung von Joseph Sattler.
2. Die Wacht am Rhein, mit Zeichnung von Joseph Sattler.
3. Lied des Reservemanns, mit Zeichnung von H. v. Volkmann.
4. Strömt herbei, ihr Völkerscharen, mit Zeichnung von B. Mannfeld.
5. Des Jahres letzte Stunde, mit Zeichnung von J. Sattler.
6. Nun danket alle Gott, mit Zeichnung von W. Steinhausen.





Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW., Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 9. 19. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUSSTELLUNG IN DER BERLINER KUNSTAKADEMIE.

Man mag die Sache drehen und wenden, wie man will — die Ausstellung, welche die königl. Akademie der Künste zur Ehrung von drei Mitgliedern veranstaltete, die das patriarchalische Alter von achtzig Jahren erreicht haben, ist — gelinde gesagt — nicht geglückt. Eigentlich sind es vier Mitglieder, die diese Ehre verdient hatten. Der vierte, ein längst vergessener Maler militärischer Genrebilder, der für seine Zeit sehr Verdienstliches geleistet hatte, war so klug gewesen, auf die Ehre zu verzichten, neben einem Menzel Fiasko zu machen. Vielleicht hätten aber *Edmund Rabe's* Soldatenscenen neben Menzel besser Stand gehalten als *Julius Schrader's* historische Genrebilder, die doch nur Erneuerungen des alten Düsseldorfer Stils mit einem größeren koloristischen Aufwand sind, der eine Zeit lang die Augen der Zeitgenossen blendete. Auch er hätte gut daran gethan, auf eine Ehrenausstellung zu verzichten, zumal da seine großen Hauptwerke nicht zur Stelle geschafft werden konnten. Wäre die Akademie nicht eine so schwerfällige Körperschaft, wie sie trotz aller „Neuorganisationen“ immer noch ist, so würde sie aus einer Ausstellung drei gemacht haben, und dazu hätten ihre Räume ausgereicht. Von Schrader abgesehen, können aber zwei so unbeschreiblich fruchtbare Maler wie Andreas Achenbach und Adolf Menzel nicht in einer Ausstellung zusammen ihren ganzen künstlerischen Reichtum entfalten. Was hätte das werden können, wenn man bei Zeiten eine besondere Achenbach- und eine besondere Menzel-Ausstellung vorbereitet hätte! Jetzt ist Achenbach ganz in den Hintergrund gekommen, und die Drei-Künstler-Ausstellung ist zu einer Menzelausstellung geworden, welche die Kenner des Künstlers noch lange nicht befriedigt.

Will man etwa bis zu seinem Tode warten? Vielleicht! Denn es ist nun einmal bei uns zur Gewohnheit geworden, dass selbst große Künstler, die täglich auf der Straße, im Café und Abends in den Gesellschaften zu finden sind, zu gewöhnlichen Erscheinungen herabsinken. Erst nach ihrem Tode werden sie etwas Seltenes, von dem sich jeder ein Stück verschaffen muss. Bei Menzel ist das freilich nicht so buchstäblich zu nehmen. Von dem, was er geschaffen hat, ist das Meiste in festen Händen, oder, wenn einmal ein reicher Bankier seinen Menzel verkaufen muss, macht er immer ein Geschäft mit 10—15 Prozent. Es wird wohl noch geraume Zeit so bleiben, und die wenigen Ölskizzen, Zeichnungen und Studien Menzel's, die noch ein von seinem vollen Vertrauen gewürdigter Kunsthändler besitzt, werden, wenn er sie verkauft, schwerlich zu geringeren Preisen auf den Markt kommen. Bei dieser Wandelbarkeit des Privatbesitzes hätten wir aber gerade gewünscht, dass wenigstens ein ernster Versuch gemacht worden wäre, uns das gesamte Menzelwerk zu seinem 80. Geburtstage vorzuführen.

Es ist nicht geschehen! Eines der wichtigsten Felder Menzel'schen Schaffens, seine Arbeit für das Volk, seine Zeichnungen für den Holzschnitt, sind sogar völlig unberücksichtigt geblieben. Da es jedoch keinen praktischen Zweck hat, an einem misslungenen Unternehmen eine Kritik zu üben, wollen wir wenigstens einige Bemerkungen an den Bestand der Menzelausstellung knüpfen. Von seinen Ölgemälden wenigstens fehlt kaum eines, das einen Markstein in seiner Entwicklungsgeschichte bezeichnet. Vermisst haben wir nur das berühmte Nachtstück, den Überfall bei Hochkirch, das leicht herbeigeschafft werden konnte, das Ballsouper und den Gemüsemarkt (Piazza d'erbe) in Verona. Für diesen Verlust werden wir durch einige Neuigkeiten

oder doch Raritäten und durch einige selten zu öffentlicher Schau gestellte Bilder entschädigt. Zu den ersteren gehört die schon kurz erwähnte Schilderung der Leichenfeier für die Märzgefallenen auf dem Gensdarmenmarkt, eine sehr dunkel gehaltene Wirtshausscene, der Werber aus dem Jahre 1851 und ein seltsam-phantastisches Landschaftsbild aus demselben Jahre, etwas Dämonisches: die Nacht im Walde. Man begreift nicht recht, wie jemand, der solche Bilder und dazu noch die köstliche Landschaft: Blick auf den Garten des Prinz Albrecht'schen Palais (1846) und das koloristische Prachtstück: Gustav Adolf begrüßt seine Familie in Hanau (1847) in der Zeit von 1846—1851, wo niemand um ihn herum auf eine so kräftig realistische Darstellungsweise verfallen war, zu malen verstand, sechs Jahre darauf in eine so fade Art zu malen geraten konnte, wie sie das große Bild der Begegnung Friedrich's des Großen mit Joseph II. in Neiße kennzeichnet. Es hat Leute gegeben, die bei der Eröffnung der Ausstellung dieses Werk, das sie bisher noch nicht kennen gelernt hatten, für ein Gemälde Julius Schrader's hielten, und damit haben sie sich keineswegs blamirt. Das Bild reflektirt in der That die damals in Berlin herrschende Düsseldorfer Richtung in verdünntem Aufguss. Man würde sich selbst und den Meister auch betrügen, wenn man jedes seiner Werke kritiklos bewundern wollte. Auch er war ein Kind seiner Zeit, auch er hat sich in seinem langen Leben vorwärts und rückwärts bewegt, auch seiner Kunst sind Grenzen gesteckt. Er ist nur so klug gewesen, diese Grenzen seit fast vierzig Jahren nicht zu überschreiten.

Eigentlich ist sogar der Menzel, den die jetzt lebende Generation heute bewundert, feiert und mit Gold aufwiegt, erst dreißig Jahre alt. Als der deutsch-französische Krieg den Milliardensegen nach Deutschland gebracht hatte, war soviel Geld vorhanden, dass sich die reichen Banquiers Gemäldesammlungen anlegen konnten, und damit kam Menzel in die Mode, weil die Herren nur das Seltenste und Teuerste kauften. Der Staat kam hinterher, und es ist ihm gelungen, wenigstens die Hauptwerke seit 1867 in sicheren Gewahrsam zu bringen. Dann besann man sich auch wieder auf den Illustrator, und man zog seine glänzendste Schöpfung auf dem Gebiete der Buchillustration, die Abbildungen zu den Werken Friedrich's des Großen, an das Tageslicht, zuerst in einer Luxus-, dann in einer billigeren Ausgabe. So kam eines zum andern, und als man Menzel's 70. Geburtstag durch eine Ausstellung seiner Werke feierte, war er bereits ein populärer Mann. Er war auch damals schon international. Die französischen Kunstkritiker haben ihn wenigstens gefeiert, als ob er einer der ihrigen wäre, und sie haben ihn sogar mit Meissonier in einem Atem genannt.

Er hat diesen internationalen Ruhm gewiss verdient; denn seit zehn Jahren hat er trotz starker Produktivität nichts mehr gezeichnet und gemalt, was im Ausland, besonders bei den Franzosen, Ärgernis erregen könnte. Der Maler Friedrich's des Großen hat nur noch indifferente Scenen aus dem Badeleben Kissingens, aus dem Leben in Eisenbahncoupés, Maurergesellen bei der Arbeit, Details aus Barockkirchen und -Palästen gemalt und gezeichnet — alles in kleinem Maßstabe. Denn die Malerei im großen Maßstabe ist niemals seine starke Seite gewesen. In der Prozession in Hof-Gastein und dem Eisenwalzwerk hat er seine höchste Kraft in der Bewältigung großer Flächen entfaltet. Was darüber hinausgeht, ist meist Stückwerk. Selbst auf dem großen Bilde der Krönung Wilhelm's I. in Königsberg sind nur die großen Figuren im Vordergrunde echt Menzelhaft, zum Teil auch noch die Gestalt des Königs selbst im Mittelgrunde. Der Hintergrund mit den vielen öden, ausdruckslosen, gleichförmigen Köpfen ist aber nicht zu retten. Das wird auch der eifrigste Menzel-Verehrer zugeben müssen.

Menzel ist und war ein Meister der Kleinkunst, wenn auch ein sehr großer, dem darin keiner unter den Zeitgenossen gleichkommt, selbst Meissonier nicht, und auch in der Vergangenheit wird man schwerlich einen finden, der sich mit ihm in der Universalität des Könnens, in dem schier unerschöpflichen Reichtum der Erfindung, an Geist, Witz und Humor und in der Beherrschung vieler, ja der meisten Arten der Technik messen kann. Diese Vorzüge treten nirgends so glänzend zu Tage, wie in seinen zahlreichen, meist in Wasser- und Gouachefarben auf Pergament gemalten Adressen, Ehrenbürgerbriefen, Diplomen und Gedenkblättern, von denen glücklicherweise einige der geist- und humorvollsten, in Ernst und Scherz beziehungsreichsten, wie z. B. das Gedenkblatt an das 50jährige Bestehen der Firma C. Heckmann in Berlin, der Ehrenbürgerbrief der Stadt Berlin für Graf Moltke und die Adresse der Kunstakademie an Kaiser Wilhelm I. nach den Attentaten, zur Stelle sind. Rein auf die Erfindung geprüft stehen mir diese Blätter noch höher als die vielbewunderten Augenblicksbilder aus dem Badeleben in Kissingen und die Eisenbahncoupéstudie „Eine Fahrt durch schöne Natur".

Zum Schluss noch eine Bemerkung. Zu einer Zeit, als die Pastellmalerei in Vergessenheit und Missachtung geraten war, war es wieder Menzel, der sie allein unter seinen Zeitgenossen, in Berlin wenigstens, übte. Und mit welcher Meisterschaft er es vermochte, zeigen zwei gleich große Bildnisse Friedrich's des Großen in jüngeren Jahren und seiner Schwester Amalie aus dem Jahre 1853 (im Besitz der Kaiserin Friedrich). Es ist unzweifelhaft, dass seine auf König Friedrich II. und seine Zeit gerichteten Studien ihn auf diese für jenes Zeitalter charakteristische Technik geführt haben. Aber man muss schon sehr lange in den Werken eines La Tour, eines Liotard, einer Vigée-Lebrun herumsuchen, um etwas in jedem Betracht diesen beiden Perlen Ebenbürtiges zu

finden. Mögen die zahllosen Pastellisten von heute, insbesondere die Naturalisten unter ihnen, die sonst gern Menzel bei jeder Gelegenheit auf den Schild heben, recht viel aus diesen Pastellmalereien eines Meisters lernen, von dem auch sonst noch außerordentlich viel für sie zu lernen ist! *ADOLF ROSENBERG.*

DIE INTERNATIONALE GRAPHISCHE AUSSTELLUNG IM KÜNSTLERHAUSE ZU WIEN.

VON *WILHELM SCHÖLERMANN.*

I.

„Des Löwen Erwachen“ möchte man ausrufen beim Eintritt in das Wiener Künstlerhaus. — Wien, das seit dem meteorhaften Aufleuchten und Vorüberziehen eines farbenberauschten Genies ein absterbender Ast in der bildenden Kunst war, von dessen Zweigen — außer der allzeit formschönen Plastik — allenfalls die freilich in ihrer Bedeutung für Leben und Erziehung keineswegs zu unterschätzende Dekorationsmalerei dauernde Befruchtung erhielt, Wien, das dem lustigen Krieg, der auf der ganzen Front von Paris über München nach Berlin und sogar Düsseldorf heftig entbrannt war, in stiller Zurückhaltung zuschaute, Wien beginnt sich auf sich selbst zu besinnen.

Und das mit Recht! Es hat lange genug gefeiert. Denn was in letzter Zeit auf großen Ausstellungen — wie im Vorjahre in Antwerpen — an tüchtiger österreichischer Kunst zu sehen war, stammte teils noch von guten lieben Toten, wie Emil Jakob Schindler, Leopold Karl Müller oder Meister Pettenkofen, teils aus allen Gauen der österreichischen Monarchie, aber zum geringsten Teile aus Wien. Und nun?

Drei moderne Ausstellungen auf einmal: die graphische, die des genialen Plein-Airisten Hörmann, den man bei Lebzeiten totgeschwiegen hat, und die der Werke Raffaëlli's aus Paris! Man kann nicht leugnen, dass der dreifache Einsatz kräftig und erfreulich genug ist. „Better late, than never.“

Es wird nur billig und gerecht erscheinen, auf einer graphischen Ausstellung in Wien der einheimischen Kunst den Vortritt zu lassen. Sie ist numerisch nicht überstark, aber was sie, namentlich an reproduktiver Arbeit und im Holzschnitt, durch die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst und die Xylographen leistet, steht auf einer durchweg soliden Höhe. Namen wie Wilhelm Hecht, J. Sonnenleiter und William Unger's Weltruf bürgen dafür. Letzterer beherrscht die Technik mit einer Souveränität, die ihn mit gleicher Sicherheit einem Rubens (in dem prachtvollen Ildefonsoblatt) wie einem Uhde oder E. J. Schindler, Friedrich August von Kaulbach oder Makart gerecht werden lässt. Was in des Letzteren „Sieg des Lichtes über die Finsternis“ ohne Farbe sich nur durch die Nachempfindung der überschäumenden Sinnlichkeit der Zeichnung und der Abtönung erreichen lässt, das hat Prof. Unger erreicht. Freilich ist hier die Grenze scharf gezogen.

Nicht so ehrgeizig und kräftig, aber tüchtig, sauber und gefällig bieten sich die Reproduktionen Wörnle's dar nach Schwaiger, Robert Haug (ein sehr schönes Blatt „Freiwillige Jäger“) Gotthard Kuehl, A. Holmberg und den dekorativen Stücken von Gustav Klimt und Fr. Matsch (mittelalterliche Mysterienbühne), diese letzteren auf Seide gedruckt: ein sehr dankbares Verfahren. Mit Blättern nach Dürer's Allerheiligenbild, Raffael's Disputa, Lion. da Vinci's Abendmahl, den Hanfspinnerinnen Liebermann's und dem: Lasset die Kindlein zu mir kommen, von Uhde, sowie einigen Porträts und Jul. Benczúr's: Taufe des hl. Stephan feiert die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ein würdiges fünfundzwanzigjähriges Jubiläum. Im Holzschnitt kommt Gustav Morelli (Budapest) an minutiösester Durchbildung und breitester Anlage mit seinen zahlreichen Schülern ziemlich an die Spitze des Erreichbaren.

Kleiner, bedeutend kleiner ist die Liste der *Originalradirer.* Außer Theodor Alphons' feinen kolorirten Landschaften sind gute Arbeiten von E. Orlik (Prag), E. Jettel (Paris) und Walter Ziegler, sowie die bekannten Porträts von Ludwig Michalek (Brahmsbild) zu nennen und eine Reihe von Arbeiten von Hermine Laukota (Prag), die sich allerhand technische Variationen und Kombinationen gestattet, welche im Katalog, zum besseren Verständnis vermutlich, angegeben sind. Interessiren derlei technische Angaben in erster Linie allerdings niemanden anders als Künstler und Radirer selber, so ist doch nicht zu leugnen, dass die Blätter, teils geätzt, teils mit der kalten Nadel durcheinander gearbeitet, wie „Alter Mann“ und „Aufleuchten“ (ein Mädchenkopf mit Blütenhintergrund) ernstgewollte und von Begabung zeugende Arbeiten sind.

Die deutsche Abteilung ist durchaus repräsentativ und stark. Bevor mir von dem Zustandekommen dieser Wiener Ausstellung etwas bekannt war, hatte ich, durch die interessante Schwarz-Weiß-Abteilung in der diesjährigen Glaspalast-Ausstellung in München lebhaft angeregt, in einem Bericht an die „Hamburger Nachrichten“ den Gedanken an einen Vergleich und Wettstreit unserer einheimischen Radirer mit dem Auslande dahin ausgesprochen, dass wir, unter selbstverständlicher Hinzuziehung Klinger's und Stauffer-Bern's, den Kampf wohl aufnehmen könnten. Man hat das beides in Wien in glücklichster und erschöpfendster Weise gethan; Klinger ist so vollzählig wie möglich, der uns leider so jäh entrissene Stauffer mit seinen allerfeinsten Blättern repräsentirt. Um etwas länger bei Klinger zu verweilen, seien zuerst die bekannten Porträts und Naturstudien des Schweizers kurz erwähnt, wie die von Menzel, Gustav Freytag, Gottfried Keller, die drei weiblichen Bildnisse (darunter die Mutter des Künstlers, ein her-

vorragender Abdruck) und der mir noch unbekannte köstliche kleine liegende weibliche Akt.

Und nun Klinger! Ist über ihn nicht schon genug Gutes und Böses, Richtiges und Unrichtiges, Sinnvolles und Sinnloses gesagt und geschrieben worden? Wenn man darauf mit einem kräftigen „Ja!“ antworten kann, so schließt das von vornherein ein nochmaliges Ausbreiten über den inhaltlichen Teil seines Werkes aus. Über einen Menschen wie diesen zu schreiben, seine himmelanstürmenden Gedanken, seine trotzigen, tiefen und schweren, ringenden Gefühle, seine Grübeleien und Excentricitäten, sein Lachen und Weinen in Worte zu übersetzen, hat etwas beinahe Respektloses an sich. Nur die technische Seite seiner Kunst möchte ich in dieser Fachzeitschrift heute in Kürze streifen.

Man hat ihm, unter anderen Fehlern, natürlich auch den, dass er nicht zeichnen könne, vorgeworfen. Zunächst frägt es sich, wer überhaupt dazu berufen ist, einem Künstler Zeichenfehler vorzuhalten? Die Frage beantwortet sich von selbst: der Fachmann. Aber gerade die Nichtfachmänner, die Halbwissenden fahnden am liebsten danach; man kann so billig dadurch zu einem gewissen Ansehen — beim Parterre — kommen. Aber selbst wenn einmal diese dii minorum gentium Recht behalten sollten, so ist dann noch immer die Frage aufzuwerfen, ob eine sogenannte „Verzeichnung“ nicht beabsichtigt, dem Zweck der Gesamtwirkung unterworfen ist. Es giebt *bewusste* „Verzeichnung“, d. h. Vereinfachung, Unterordnung oder Betonung, je nach dem individuellen Sinn und Zweck des Schaffenden und seiner Schöpfung. Böcklin und kein geringerer als Michelangelo haben bewusst diese Freiheit geübt. Sie ist keineswegs ein Beweis von Nicht-Können, allerdings freilich unter dem Vorbehalt, dass was dem Einen recht, dem Andern hier noch lange nicht billig ist. Wenn Klinger dieses Recht für sich in Anspruch nimmt, so ist das seine Sache. Seine Natur ist kantig. Er erfindet, philosophirt, zwingt seine Gestalten nach seinem Willen. Wo man in Granit einhaut, da springen scharfe Ecken ab.

Einem reinen Naturzeichner, und wäre er so tüchtig wie Stauffer-Bern, könnte man einen Fehler weniger vergeben. Bei ihm würde er einer Flüchtigkeit oder einem Beweis von Nicht-sehen-können gleichkommen. Anders bei Klinger. Zugegeben, dass er Fehler gegen Schulgesetze macht — ich habe mich noch nicht darauf gelegt, sie zu notiren — dürfte man doch immer auf der sicheren Seite sein, wenn man annimmt, dass er wußte, was er gewollt hat, so schwer es uns auch zuweilen werden mag, hinter seine Absichten zu kommen. Dass Klinger zeichnen kann, dazu genügen als Beispiele drei beliebig ausgesuchte Blätter: dasjenige, auf dem der mit ausgebreiteten Flügeln auf der Stange balancirende Adler radirt ist, den die am andern Ende sitzende Elfe neckt (man sehe sich genau die Stellung der Füße und Krallen an, sowie die in den zitternden Flügeln angedeutete Unruhe, das „Geärgertsein“), dann den Adam (bei der Vertreibung aus dem Paradies), der die vorschreitende Bewegung bergab macht. Endlich den monumentalen Tiger, der zu so riesenhafter Wirkung kommt. Vergebens wird man mir einwenden, dass kein Tiger so groß im Vergleich zu hohen Felswänden erscheint, so starr, so unbeweglich. Ich kann nur sagen: für Klinger war er so groß, so starr, so unbeweglich. *Sein inneres Auge* sah ihn so, und Klinger wollte — nehmen wir es einmal an — den Schreck malen, der einen Menschen überkommen würde, dem zwischen so engen Felsenwänden ein Königstiger begegnet, vor dem kein Entrinnen ist, oder etwas dergleichen. Ob Klinger ein Maler ist oder jemals werden wird, wage ich nicht zu sagen, da mich die Herbheit, die in seinen Radirungen zur Größe wird, in der Farbe stört und verletzt; aber dass er zeichnen kann, dafür könnte ich Bürgschaft leisten. Zum Glück braucht er sie nicht.

Unter den ausgestellten Werken waren mir einige aus Opus II (Rettungen Ovidischer Opfer vom Jahre 1879) unbekannt, darunter ein köstliches Blatt „Narcissus und Echo“, worin ganz entgegen der manchmal auffallenden Strenge und düsteren Schwere seiner späteren Arbeiten eine solche Fülle der Formen, liebliche Klarheit und hellenistischer Geist zu einem spricht, dass man schier meinen könnte, man sei — auch in Arkadien geboren. Diese lachenden Fluren — man fühlt das Grün der Berge und das Plätschern der Bäche hört man deutlich, — diese beiden Satyrn (zum Prügeln sind sie!) und diese sich küssenden seligen Menschenkinder am Flussufer drüben . . . Genug davon.

Ein starkes Talent von einer Akuratesse des Blicks, die an Stauffer erinnert, ist *Ernst Klotz*, ein Leipziger, also Landsmann Klinger's. Im Katalog steht: „Radirt seit einem Jahre“. Es geht eigentlich das Publikum nichts an, wie lange einer arbeitet, wenn er nur was kann. Aber erstaunlich muss diese kurze Frist dem erscheinen, der eine Ahnung vom Handwerk hat. Die Studienköpfe sind vom Künstler selbst jedesmal in drei Druckstadien gegeben, leicht, aber bestimmt getönt. Das Selbstporträt, mit dem kolossal festen, eckigen Kopf, giebt den Schlüssel zu dieser energischen Griffelhandschrift.

Man kennt *Karl Koepping* als gewissenhaften Rembrandtradirer, als bewunderten Interpreten von alten und neuen Meistern. Was er hier an Originalarbeiten giebt, ist für den Maler von Interesse und von technischer Bravour ersten Ranges. Die Lichtfleckenwirkung der großen Blätter ist von der plein air-Bewegung noch stark inspirirt. Der im Schmerz zusammengebogene Körper des Weibes im Helldunkel ist von einer Meisterschaft empfundener Abtönung, von einer Sprache des Lichtes an sich, das Entzücken für das malerische Auge bedeutet. Mehr allerdings nicht,

und mehr wird Koepping auch wohl nicht beabsichtigt haben.

Hans Thoma, auch einer von den Vielumstrittenen, ist mit einer ganzen Reihe neuer Arbeiten, sämtlich Lithographieen von diesem Jahre, vertreten. Schlicht wie immer, treuherzig, unbekümmert geht er seine Straße dahin und selten wendet man sich wohl ab von ihm, ohne etwas empfunden zu haben, das Dankbarkeit erweckt. Übrigens ist er der geborene Holzschneider und Steinzeichner. Selbst die Landschaften sind meistens wie aus Holz geschnitten; in Linien mehr als in Flächen bauen sie sich auf, später nachkolorirt. Interessant ist hier wieder das Selbstbildnis, das so ganz wie die Grundnote zu dieser einfachen Instrumentation erscheint, die meistens im Dreiklang blau, grau und gold, oder grün, weiß und blau (oder violett), klar und abgeschlossen, voll innerer Ruhe erscheint. — Ihm innerlich nicht nur verwandt, ebenso einfach und schlicht, wenn auch in der Behandlung verschieden, ist *Wilhelm Steinhausen's* „Weihnacht“, ein von der Wiener Akademie der bildenden Künste angekauftes, in goldigem Lichtbraun gestimmtes schönes Blatt.

Wie stark die Radirung überall getrieben wird, zeigen die „freien Vereinigungen“, die in allen Kunstcentren Deutschlands aufblühen, in Weimar, Karlsruhe, (ein sehr stimmungsvolles Landschaftsblatt „Altwasser vom Rhein“ mit kl. Staffage von U. Hübner), München und Düsseldorf. Letzteres durch eine Auswahl von Originalen aus der Mappe des Club St. Lucas aus den Jahrgängen 1892/93 und 1894, darunter *Frenz's* originelle Phantasieen und die Landschafter *Jernberg, Heinr. Hermann's* und, in sehr stimmungsreichen Motiven, *Eugen Kampf.*

Auch München ist vollzählig mit fast allem seinen Besten erschienen, vom Jahrgang 1892 bis 1895 des Vereins für Originalradirung. Die meisten Sachen waren schon im Sommer auf der Glaspalast-Ausstellung zu sehen. Ein interessanter Lithograph ist *Franz Naager* mit einem Glückskalender und einer hl. Lucaslegende in lithographischem Druck mit Handkolorirung. Außerdem hat er eine „Phantasie“ in Aquatinta gebracht. In sehr repräsentativer Weise ist auch der genugsam allseitig anerkannte *Peter Halm* vertreten. *Otto Greiner,* auch noch ein Leipziger, von Phantasie und Können, würde mehr bedeuten, wenn nur Klinger nicht da wäre. Ja, wenn nur der nicht wäre! —

Auf der heurigen Münchener Ausstellung war eine junge Gesellschaft zuerst erschienen, die bisher niemand kannte: „die Worpsweder“ nannten sie sich, von dem gemeinsamen Studien- und Aufenthaltsort Worpswede in der Bremer Marschgegend. Dass sie ehrlich und ernst waren, lässt sich nicht leugnen, ihr durchschlagender Erfolg (Medaille Nr. I. und Ankauf der Pinakothek) kam zwar nicht unverdient aber überraschend. Einer aus ihrer Schar, und nicht der Geringste, ist *Fritz Overbeck.* Es geht ein großer Zug durch seine Landschaften, die in breiten Massen aufgenommen, nicht ganz realistisch sind und auch nicht komponirt. So eine Art phantastischer Realismus. Wer das Moor des Nordens in seiner ganzen Stimmungsintensität einmal in sich aufzunehmen Gelegenheit gehabt hat, der fühlt es heraus aus diesen kräftigen Motiven: „Windmühle“ (Aquatinta), Studie von Baumstämmen oder der wundervollen Baumgruppe im Moor. Dass die Wiener Akademie auch unter seinen Sachen die „Alte Brücke“ aquirirt hat, begrüßt man daher mit Freude.

Namen aufzuzählen, ist nicht die Absicht dieses Rundgangs, bei dem man noch *Theodor Meyer-Basel, Wilhelm Rohr, Böhle, Sattler, Dasio, Schönleber, Max Liebermann* u. s. w. in voller Rüstung Seite an Seite marschiren sieht.

Im deutschen Holzschnitt stehen die Arbeiten *Schlumprecht's* und *Oswald Kresse's* zu den „Fliegenden Blättern“ mit obenan. Neben ihnen *Max Bärenfänger* mit Arbeiten nach Gysis und Franz Hals.

Von dem deutschen Saal kommt man, mit den Niederländern vereinigt, zunächst an einer Ecke von wenigen aber guten Dänen vorbei. Von *Peter Severin Kroyer* trifft man einen Fischerkopf (Lithogr.), von *Karl Bloch* eine Sünderin vor Christus (nach dem Wortlaut im 8. Kap. Johannes, Vers 7) und mehrere Landschaften.

Die Belgier sind von Antwerpen am zahlreichsten gekommen, und im Figürlichen, wie immer, hervorragend. Sie komponiren durchschnittlich mehr als die Holländer. Ihre Phantasie ist fruchtbarer, während sie ihren Nachbarn auch in der Stimmungslandschaft, wenn vielleicht an Zahl, so doch nicht an Qualität nachzugeben brauchen.

BÜCHERSCHAU.

v. Volkmann, Hans, *Afrika.* Studien und Einfälle eines Malers. (Leipzig, Breitkopf und Härtel, Preis 10 M.)

Ein ethnographisch-komisches und geographisch-phantastisches Bilderbuch mit zwölf farbigen Darstellungen afrikanischen Lebens, das von der ungebundenen Phantasie eines Malers auf oft wunderliche Weise variirt wird. Die Blätter erinnern hier und da an Oberländer's gewandten Stift: der Zoolog in tausend Ängsten, die Liebe am Nil und der Parademarsch der Sträuße sind mit lustigem Humor entworfen; einiges, wie die Riesenspinne unter den Leoparden ist mehr Traumvision. Es ist ein amüsantes Bilderbuch für aufgeweckte Kinder und zeigt die Wunder des schwarzen Erdteils in einem drolligen Zuschnitt, abhold der Romantik, an den sich sonst jugendliche Gemüter bei der Lektüre von fremden Ländern und Menschen zu berauschen pflegen.

Röchling, C., und **Rich. Knötel.** Der alte Fritz in fünfzig Bildern für Jung und Alt. (Berlin, Paul Kittel. Preis M. 6.—)

Dieses in farbigem Buchdruck ausgeführte Bilderbuch führt dem Beschauer fünfzig Lebensmomente des großen Preußenkönigs vor Augen. Es beginnt mit der Scene, wo der vierjährige Kronprinz zu seiner Schwester Wilhelmine

die uns überlieferten Worte spricht: „Gut trommeln ist mir nützlicher als spielen und lieber als Blumen“, und endet mit dem sehnsüchtigen Worte des Greises, der beim Anblick der wärmenden Sonne murmelt: „Bald werde ich dir näher kommen“. Die Bilder sind mit markiger Hand gezeichnet und in der Farbengebung nehmen sie sich die englischen Bilderbücher zum Vorbild, ohne deren Absonderlichkeiten nachzuahmen. Daß sich hie und da leise Anklänge an Menzel's berühmte Illustrationen finden, ist natürlich. Die Blätter offenbaren dennoch Selbständigkeit, viel Gewandtheit und künstlerisches Gefühl und das Buch kann darum warm empfohlen werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Die Raffaëlli-Ausstellung im Wiener Künstlerhause Unter der Phalanx von Modernen, welche in das Künstlerhaus eingezogen sind, ist der Pariser *Francisque Jean Raffaëlli* derjenige, welcher das Publikum am meisten in Erstaunen versetzt, den meisten Widerspruch herausfordert und die absurdesten Kunsturteile. Einer jener geistvollen Franzosen, die ihr eigenes Gebiet eigen ausarbeiten, „ein Spiegel und eine abgekürzte Chronik des Zeitalters“, einer von denen, die die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts tragen helfen. In einer trefflichen Würdigung bezeichnet ihn Muther als den „Maler der armen Leute und der großen Horizonte“, nämlich Paris, die schon entstandene und die noch entstehende Stadt, die flache Umgegend mit ihrem „spärlichen, noch werdenden Terrain“, jene trostlos neuen Häuser und geraden Wege und Chausseen, wie sie die Ausdehnung großer Städte mit sich bringt, die öde in der Ferne auslaufen, die Fabriken, deren rauchende Schlote einen Dunstkreis über alles breiten, die Herz und Gehirn austrocknen, die den beschäftigungslosen Arbeiter, den Bummler und Schnapstrinker en gros züchten. Knochige Gäule, struppige Hunde, Lumpensammler, bescheidene kleine Existenzen jeder Gattung, das und noch mehr bietet der „Maler des Hässlichen“, auch große Studienköpfe und Porträts; und ein figurenreiches Gemälde mit einer Menge bekannter Pariser Persönlichkeiten der Politik und Presse trägt den Titel „Clémenceau vor seinen Wählern“. Alles ist hier bedeutend, jeder Pinselhieb sagt etwas; der Ton gelblich-grün mit den hundert gebrochenen Reflexen in der dumpfen Luft und schlechten Beleuchtung eines Pariser Wahllokals; plastisch herausmodellirt bis zum Greifen der charakteristische Kopf des Agitators. Charakteristisch ist eben alles und zwar mit einer gewissen, bewussten Absichtlichkeit, die deshalb nicht beleidigt, weil sie von einem geistreichen Kopf ausgeht, der bei aller Schärfe der Beobachtung einen leisen Anflug von gutmütiger Laune nicht verleugnet. Raffaëli malt — und modellirt, denn es sind mehrere köstliche Bronzebüstchen und Basreliefs mit neutralem (ausgeschnittenem) Hintergrund ausgestellt — den Scherenschleifer bei der Arbeit, den Dorfbürgermeister aus dem nächsten Ort auf dem Lande der Pariser Umgegend, den Kutscher, den verbummelten aber keineswegs ganz verkommenen Poeten und Philosophen (im Katalog bei dieser Nummer steht „Alter Zigeuner“, eine ungenaue Übersetzung des französischen Bohémien vermutlich?), den Pudelscherer, endlich den alten Hausirer und den Bettler auf der Landstraße, die nach der Stadt hereinführt; aber diese alle thun was sie müssen mit einem gewissen Gleichmut, ohne Bitterkeit. Bis zum absoluten Anarchisten, wie etwa Gavarni mit seinem „Jean Viviloque“, dringt Raffaëlli nicht hinunter. Sein Realismus hat noch einen Schimmer von unbekümmerter Liebenswürdigkeit, so bei dem köstlichen kleinen Bild „Citoyens!“, wo zwei Pariser Blousenmännner mit den Händen in den Hosentaschen einen politischen Anschlagzettel lesen. Sie werden noch nicht gleich alles in Brand stecken, diese beiden. Wie arm aber ungefährlich läuft diese Frau neben dem Wagen mit den Matratzen beim „Umziehtermin“ einher, wie sitzen die beiden reizend gezeichneten alten Männer gutmütig „Auf der Bank“ am Wege! Raffaëlli ist ein Realist, aber noch lange keiner von den Finsteren. Er predigt keine Revolution, er warnt nicht, er zeichnet nur das Leben der kleinen Leute, weil es ihn reizt und interessirt und weil die kleinen Leute in Paris ganz besonders charakteristisch sind. Er selbst hat in einer Schrift sein Ziel ausschließlich Characterismus genannt und hierin, offenbar ohne unkünstlerische Nebenabsichten, seinen Stil gefunden. Er malt keineswegs nur die armen Leute; es ist die Stadt Paris selbst, das Momentbild einer Straßenecke, eines Platzes, mit all den emsigen Passanten, mit seinem großen und kleinen Droschken- und Karrenverkehr, ein flimmerndes Kaleidoskop von Tönen, Strichen und Flecken, aber in einer Technik, die so anspruchslos, so naiv fast ist: die Naivität des raffinirten Könnens. Hierzu gehören die Bilder des Platzes vor der Madeleine, vor dem Arc de Triomphe, vor St. Germain des Prés, La Place de la Trinité (die letzteren beiden Pastelle), dann La Place de la Concorde mit der Vendôme-Säule und die Ansicht der Notre Dame-Kirche. Etwas pastellmäßig Leichtes, Strichiges hat überhaupt seine Technik, so dass man von weitem bei manchem Ölbilde getäuscht wird. Über diesen dünnen atmosphärischen Hauch hindurch zu großer koloristischer Feinheit gelangt er in den beiden bläulich lichtschimmernden Gemälden: Le Palais du Trocadéro und Le Dôme des Invalides. Dass das erstere einen Käufer gefunden hat, deutet auf zunehmenden Geschmack bei uns. Hat er uns die Stadt gezeigt, so begleiten wir ihn gern mit hinaus, und hier sehen wir die geraden Landstraßen, die sich trostlos am Horizont verlieren. Ein solches Bild ist die Winterstimmung mit den Pferden. Man sehe sich diesen schmutzig-weißen Gaul an, mit welcher himmlischen Ergebenheit er sein Schicksal trägt, oder den Hund, der, in wenig Flecken angegeben, einem vorbeigeflogenen Vogel nachzublicken scheint! Alles passt hier zusammen. Ein feines Pastell ist auch der „Alte Mann beim Gewitter“. Unter den farbig gedruckten Radirungen ist das Blatt „Der Garten der alten Frau“ auch auf der graphischen Ausstellung. Hierin und in der ganz hellen Ölstudie der „Reconvalescentin“ offenbart sich ein feiner, das Gemütvolle im Alltäglichen beobachtender Blick, während in der kleinen Serie von Zeichnungen über „30 Jahre aus dem Leben eines Spielers“ die sarkastische Ader zu Tage tritt. Die ersten dieser beiden Nummern haben etwas an sich, was auf die geistige Vaterschaft William Hogarth's hinüberweisen könnte.

W. SCHÖLERMANN.

Wien im Dezember. Drei Tote, welche dieses Jahr zu verzeichnen hat, sind im *Künstlerhause* mit dem größten Teil ihrer Lebensarbeit vertreten und feiern ihre Auferstehung an der Hand pietätvoller Freunde, darunter ein Münchener Meister ehrenvollen Rufes, Wilhelm Ritter von Lindenschmidt († d. 8. Juni) und zwei Österreicher, der Bildhauer Ludwig Dürnbauer († am 1. Oktober) und der treffliche Pleinairist Theodor von Hörmann († d. 1. Juli in Graz). Was *Lindenschmidt* gewesen, das wissen, als Mensch und Künstler, am besten seine zahlreichen dankbaren Schüler zu würdigen. Er war einer von denen, welche die große Kunst noch in den entscheidenden Momenten der Menschheitsgeschichte suchte, ein so ernster Pilger wie je einer, als Lehrer an der Münchener Akademie ein Vertreter der Lehr- und

Lernfreiheit, der die Individualität seiner bedeutenderen Schüler stets zu wahren bestrebt war. Was Keller, Zumbusch, Heierdahl, Carl Marr, Samberger und andere bei ihm gelernt haben, werden sie ihm nicht vergessen. Auch neuen Verbesserungen (der Keim'schen Mineralmalerei) war er auf der Spur. Als ihn im Sommer tückische Krankheit schnell dahinraffte, bevor er die schon in Angriff genommene Restaurirung eines der Bilder seines Vaters in den Münchener Arkaden vollenden konnte, starb er, für alle zu früh. Schmerzlich trauernd gab ihm damals ein großer Teil von Münchens Künstlerschaft das Geleite. Sein Lebenswerk in fertigen Bildern, Skizzen und Zeichnungen giebt seinem ernsten Wollen und hervorragenden Können das beste Zeugnis. Ehre seinem hohen Streben, dass wir heute freilich schon von einer gewissen historischen Entfernung aus betrachten müssen! — *Dürnbauer's* fünfundzwanzig plastische Werke zeigen was er konnte und was er noch hätte können. Wer mit 35 Jahren stirbt, der hat nicht ausgelebt. Mehr noch als bei Hörmann, der immerhin schon ein Ganzes hinterließ, gilt dies für Dürnbauer. Aber auch er hat nicht umsonst gelebt und kaum wird man sagen dürfen, dass dieses schöne, ernste Talent in Unreife stecken geblieben sei. Bei diesem Wiener Kind zeigen sich die Haupteigenschaften der Wiener Plastik deutlich vereint: gedanklicher Ernst mit dem Gefühl für die Freiheit der schönen Form. Dass ihm auch das Herbe nicht ganz entging, beweist die Gipsstatue „Konkurrenz“ und in der Gruppe „der Kampf um das tägliche Brot“ liegt kräftige, dramatische Bewegung. Was der menschliche Körper, namentlich der männliche Akt, für ihn bedeutete, zeigt das Studium zu „Hoffnungslos“. Eine sehr feine Marmorstatue: „In Gedanken“ besitzt das österreichische Museum für Kunst und Industrie. Porträtbüsten und eine Anzahl kleinerer Entwürfe für Grabdenkmäler vervollständigen das Bild eines Künstlers, dem die Schönheit über alles ging, der aber darüber nicht flach und charakterlos geworden ist. — Ein ernstes, reiches Künstlerleben, von den ersten tappend kindlichen Anfängen der Entwickelung an bis zur vollsten, freudigen Beherrschung aller Mittel zeigt die große Kollektion *Theodor von Hörmann's*, des Mannes, den alter Zopf und Nepotismus geflissentlich bei Lebzeiten ignorirt haben. Aber er ist ja nur Einer unter Vielen und hatte das Glück, wenigstens unabhängig zu sein, so dass er seiner Kunst leben und sich ungestört in sich selbst vertiefen und arbeiten konnte. Der der Ausstellung, — die von den Freunden des Verstorbenen, den Malern Engelhardt und Krämer geleitet worden — beigegebene Katalog enthält eine pietätvolle kurze Lebensbeschreibung von Ernst Stöhr, die hier nicht wiederholt werden kann. Einen Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren umfassen seine Arbeiten, die er als 30jähriger, tastender Dilettant mit dem Kopiren von — Öldrucken begann. An Gewissenhaftigkeit lassen schon diese nichts zu wünschen übrig, sie sehen wie wirkliche Farbendrucke aus und der metallne Ton zum Verwechseln abscheulich. Doch nicht lange dauerte das. Der unwiderstehliche Drang ließ ihn die mit vielen Ehren geführte militärische Laufbahn mit der Kunst vertauschen und die Gnade des Kaisers gestattete ihm den Besuch der Wiener Akademie. Wir verfolgen nun seine Studien, bis er unter den zeitweiligen Einfluss Schindler's geriet. Seit 1883 vermählt, ging er bald darauf nach Paris, studirte unter Collin und versuchte sich von nun an selbständig der Natur gegenüberzustellen. Fontainebleau, Barbizon und die herrlichen Küsten der Bretagne und der Canalinseln ziehen ihn am meisten an. In diese Zeit fällt sein Bild: „Die Nacht im Dorfe“ (durch die mention honorable im Salon, die einzige, die er je erhalten hat, ausgezeichnet) sowie „Der Brandleger“, bei dem jedoch die Landschaft glücklicher als die Figur erfasst ist. Von nun an wird er immer freier, immer luftiger, immer sonniger. Durch eine ungeheuere Reihe von Studien und Bildern lässt sich das verfolgen, bis der absolute Sonnenschein siegreich durchbricht. Goldigeres Licht als auf Bildern, wie „Erntezeit“ (Nr. 117), „Das große Esparsette-Feld“ (Znaim Nr. 106) oder „Der Morgen“ (Nr. 98) giebt es nicht, oder flimmerndere, lachendere Farbenfreude als auf der kleinen italienischen Marine: „Boote am Strande“ (Taormina Nr. 88) oder dem blütenschimmernden alten Klostergarten mit dem Mönch (Nr. 28). Die heimatliche Natur aber offenbarte für ihn doch die intimsten Reize; Erntefelder, der junge Buchenwald, durch dessen Laubdach die Sonnenstrahlen brechen, der Fliederbusch und die blühende Erika, die roten Kleefelder sind seine Lieblinge, alles Naturausschnitte, gesehen unter der einen zusammenfassenden Einheit: dem Licht. Darum wirken sie auch jedesmal wie ein Ganzes, wie ein Bild und wenn er gesagt hat: wenn ich siebzig Jahre alt werden sollte, so werde ich mit siebzig Jahren mein bestes Bild malen, so beweist das nur, dass er nimmer zu suchen aufgehört hätte. Er hat das fünfundfünfzigste Jahr nicht überschritten, aber kaum vermag man den zu beklagen, der ein Lebenswerk wie dieses hinterlassen durfte. Seine Winterbilder malte er im Freien fertig und dies mag seine Gesundheit angegriffen haben. Es gehört dazu das wundervolle, impressionistische Stimmungsmotiv „Mein Heimatsdorf“ (Nr. 66). Aber wenn ihn das körperlich aufrieb, so hinterließ er uns dafür das dauernde geistige Äquivalent seines Opfers, das wir dankbar ehren wollen, denn was er schuf gehört ihm und uns und jedem kunstempfindenden Menschen. Es war sein Wunsch, für emporstrebende Künstler eine Stiftung zu schaffen, damit diesen eine Anspornung zu teil werden möchte, die er selbst so oft vermisst hatte. Seine Witwe führte den Lieblingswunsch des Gatten aus und widmet den Ertrag des Nachlasses an die Künstlerschaft zu solchem Zwecke. Die Versteigerung findet Mitte Januar statt. Möge sie reiche Ernte bringen und uns den Vorwurf ersparen, das nicht nachgeholt zu haben, was bei Lebzeiten Hörmann's versäumt wurde! *W. SCHÖLERMANN.*

*** *Das Preisgericht der graphischen Ausstellung in Wien* hat die goldene Medaille den Graphikern *Max Klinger* in Leipzig, *Auguste Lepère* in Paris und dem gleichfalls in Paris lebenden Schweden *Zorn* zuerkannt. Die Radirvereine in Düsseldorf, München, Stockholm und Weimar, die Karlsruher freie Vereinigung und der Klub der amerikanischen Holzschneider erhielten das Anerkennungsdiplom. Außer Preisbewerbung standen Herkomer, Jacoby und Koepping, denen die goldene Medaille bereits im Jahre 1883 zuerkannt worden war.

*** *Für die 1897 in Dresden zu veranstaltende internationale Kunstausstellung* hat das Stadtverordneten-Kollegium einstimmig die Zeichnung eines Beitrags von 50000 Mk. aus den Mitteln der Stadt zum Garantiefonds sowie die unentgeltliche Überlassung der Ausstellungshalle an das Ausstellungskomitee bewilligt.

Für die *Internationale Kunstausstellung* zu *Dresden 1897* ist nunmehr folgendes festgestellt. Danach wird die Ausstellung umfassen: Werke lebender Künstler aller Länder. Die Ausstellung findet in der neuen Ausstellungshalle am Großen Garten vom 1. Mai bis 31. Oktober statt. Bestehen soll sie aus Sammelausstellungen einzelner Länder oder Ländergruppen. Für die deutsche Künstlerschaft findet Gruppenbildung mit den Sammelstellen Berlin, Düsseldorf,

Karlsruhe, München, Weimar, Stuttgart statt. Zugelassen sind Werke aus den Gebieten der Malerei, Bildhauerei und Baukunst, der zeichnenden und vervielfältigenden Künste, die in den letzten 10 Jahren entstanden sind. Sämtliche Werke sind von den Urhebern selbst oder mit deren ausdrücklicher schriftlicher Erlaubnis einzusenden. Über die Zulassung von Werken verstorbener Künstler entscheidet die Ausstellungskommission. Ausgeschlossen sind Werke, die bereits auf einer akademischen Ausstellung in Dresden sich befunden haben, sowie namenlose Arbeiten und Nachbildungen. Letztere mit alleiniger Ausnahme der Zeichnungen für den Kupferstich. Den Architekten ist es gestattet, Photographien ihrer ausgeführten Bauten zur Ausstellung zu bringen. Jeder Künstler darf nur drei Werke einsenden, die Kommission behält sich jedoch das Recht vor, einzelne Künstler zur Ausstellung einer größeren Zahl von Werken einzuladen. Über die Zulässigkeit der einzelnen Kunstwerke entscheiden die Aufnahmejurys der einzelnen Sammelstellen. Der in Dresden zu wählenden Aufnahmekommission unterliegen nur die Werke der dort lebenden Künstler und solche, welche direkt ohne Berücksichtigung der Sammelstellen nach Dresden gelangen. In den Ausstellungsräumen, welche den Kollektivausstellungen überwiesen werden, besorgen die Kommissäre der betreffenden Länder die Anordnung, sofern diese nicht der Dresdener Anordnungskommission übertragen ist. Die Ausstellungskommission ist in allen Angelegenheiten Centralstelle. Es ist in Aussicht genommen, große und kleine goldene Medaillen in entsprechender Anzahl zu verleihen. Die Bildung einer internationalen Preisjury wird vorbehalten. Der Ausschuss besteht aus folgenden Herren: Vorstand: Gotthardt Kuehl. Stellvertretender Vorstand: Robert Diez. Schriftführer: Paul Kießling. Stellvertretender Schriftführer: Karl Bantzer. Hermann Prell. Ferdinand Pauwels. Paul Wallot. Karl Woermann. Alfred Hauschild. Wilhelm Claudius. Hugo Bürkner. Jacques Schenker. Franz Hochmann. Max Pietschmann. Der Geschäftsführer: Kaufmann Hermann Paulus.

⊙ *Die Menzel-Ausstellung in der Berliner Kunstakademie* hat, wie oben bereits hervorgehoben wurde, auch insofern eine große Lücke, als das graphische Werk des Künstlers darin gar nicht berücksichtigt worden ist. Diese Lücke ist seit 8. Dezember durch eine Ausstellung im zweiten Corneliussaal der Berliner Nationalgalerie ausgefüllt worden. Die Nationalgalerie hat bei Zeiten angefangen, alles nur Erreichbare von Menzel zu sammeln, und sie besitzt jetzt so viele Werke des Meisters wie keine zweite öffentliche Sammlung. Die Ausstellung enthält 112 Lithographieen, 37 Radirungen, 208 Holzschnitte, 190 Zeichnungen in Blei, Kreide und Feder und 119 Blätter in Wasser- und Deckfarben, zusammen 665 Nummern. Der von Prof. von Donop verfasste, vornehm ausgestattete Katalog wird durch eine liebevolle Charakteristik des Meisters eingeleitet, die sich, dem Zwecke der Ausstellung entsprechend, vornehmlich mit dem Lithographen, dem Radirer, dem Zeichner und dem Maler in Wasser- und Deckfarben beschäftigt.

Künstlerhaus Zürich. In der ständigen Ausstellung im Künstlerhaus wird während mehrerer Monate eine reiche Auswahl von Bildern ausgestellt werden, welche aus den diesjährigen internationalen Ausstellungen in München (Secession und Glaspalast) und in Venedig stammen. Darunter befinden sich namentlich zwei Kollektionen von Gemälden schottischer und skandinavischer Künstler, ferner zahlreiche Werke belgischer, holländischer, französischer, italienischer, deutscher und englischer Meister.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

L. *Berlin.* — *Kunstgeschichtliche Gesellschaft.* In der am 29. November abgehaltenen ordentlichen Monatssitzung erfolgte die Neuwahl des Vorstandes. Gewählt wurden: Präsident: Herr Generalmajor z. D. *Röse*; 1. Vize-Präsident: Herr Graf von *Dönhoff-Friedrichstein*; 2. Vize-Präsident: Geheimrat Direktor Dr. *W. Bode*; Schriftführer: Herr Dr. *W. v. Dallwitz*, Herr Dr. *Max J. Friedländer*, Herr Direktor Dr. *P. Jessen*, Herr Dr. *J. Springer*; Schatzmeister: Herr *W. Gumprecht*. Die Gesellschaft zählt gegenwärtig 1 Ehrenmitglied, 90 in Berlin ansässige ordentliche und 27 auswärtige Mitglieder.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Ein altrömisches Schiff. Über die mehrfach und auch in diesen Blättern besprochenen Funde im See von Nemi hat nunmehr Prof. Barnabei namens des Unterrichtsministeriums in der Sitzung der Accademia dei Lincei vom 17. November berichtet. Demnach handelt es sich thatsächlich um ein *Schiff* von 56 m Länge und 12 m Bordbreite; doch ragen beiderseits die das Gerüst des Verdecks bildenden Balken noch um einige weitere Meter vor, um in kräftigen Köpfen katzenartiger Raubtiere aus Bronze von feiner Arbeit ihren Abschluss zu finden. Auf diesen Balken ruht das obere, von einer schlanken Balustrade geschirmte Verdeck. Die Balken des Schiffsbauches sind mit Holz verschalt, zwischen den Balken und der äußeren Verschalung befinden sich Bleiplatten von Messerklingenstärke, sowie ein mit einer harzartigen Substanz getränktes, wollenes Gewebe. Einzelne Teile des Schiffes, das in Gedanken und Ausführung der originalen Prachtliebe eines Caligula entspricht, hatten einen Belag aus Marmor, sowie aus sehr dünnen Platten von Porphyr und anderen kostbaren Steinen. Zu dem Schiffe gehörte auch eine Landungsbrücke, deren Pfahlwerk gleichfalls oben Bronzeverkleidung hatte, und die wahrscheinlich ebenfalls mit Steinplatten belegt war. Die Erhaltung des Ganzen ist je nach der Tiefe verschieden. Am meisten beschädigt sind, auch wegen der verschiedenen Hebungsversuche, die obersten, im Wasser befindlichen Teile; die vom Schlamm umgebene Mitte ist teilweise verfault, wogegen das im Sande steckende unterste Stück wohl erhalten zu sein scheint. — Die Arbeiten werden übrigens nicht auf Kosten der Regierung, sondern seitens einer Privatunternehmung im Einvernehmen mit dem eigentumsberechtigten Fürsten Colonna, allerdings mit Ermächtigung und unter Aufsicht des Ministeriums, vorgenommen. y.

KUNSTGESCHICHTLICHES.

Über Holbein's Gesandtenbild, welches im III. Bande dieser Zeitschrift (Neue Folge) abgebildet wurde, bringt die „Times“ vom 7. Dezember wichtige Aufklärungen. Mary F. S. Harvey schreibt darüber an den Herausgeber des genannten Blattes: Durch einen merkwürdigen und glücklichen Zufall ist ein Stück eines Manuskripts des 17. Jahrhunderts erhalten, das die ganze Geschichte des Bildes in den ersten 120 Jahren seines Daseins enthält. Es lautet wie folgt: „Bemerkungen über den Gegenstand eines vorzüglichen Bildes der Herren d'Inteville Polizy und Georg de Selve. Auf diesem Gemälde ist dargestellt Messire Jean D'Inteville, chevalier sieur de Polizy bei Bar-sur-seine Bailly de Troyes, der Gesandter in England für König Franz I. in den Jahren 1532 und 1533 war, und aldann Gouverneur von Karl von Frankreich, zweitem Sohn desselben Königs, welcher

Karl in Forest Moustier im Jahr 1545 starb und der genannte H. von D'Inteville im Jahr 1555, begraben in der Kirche des erwähnten Polizy. Auch ist auf genanntem Gemälde dargestellt Messire George de Selve, Bischof von Lavaur, eine Persönlichkeit von großer Gelehrsamkeit und sehr tugendsam, welcher Gesandter bei Kaiser Karl dem Fünften war; der besagte Bischof war Sohn des Messire Jean de Selve ersten Präsidenten im Parlament von Paris. Ebenderselbe Hr. Bischof starb im Jahr 1541, nachdem er in den erwähnten Jahren 1532 und 1533 mit königlicher Erlaubnis nach England gereist war, um den oben genannten Herrn D'Inteville, seinen genauen Freund und dessen ganze Familie zu besuchen; und nachdem beide in England vereinigt waren, veranlassten sie einen ausgezeichneten holländischen Maler, dieses Gemälde zu schaffen, das sorgfältig am selben Orte von Polizy bis zum Jahr 1653 aufbewahrt worden ist." — Das Manuskript besteht in seinem oberen Teile aus einem Stücke Pergament, augenscheinlich eines Inventars, von dem es zu einer gewissen Zeit abgeschnitten worden ist, vermutlich um das Bild, als es Polizy verließ, zu begleiten. Die Überschrift und eine Fußnote zu dem Worte de Selve darin sind von einer wenig späteren Hand als der Hauptinhalt, aber die Autoritäten des Britischen Museums geben an, dass der Zeitunterschied nur gering ist und dass das ganze Dokument kurz nach der Mitte des 17. Jahrhunderts zu datiren ist. Eine Notiz über das Manuskript befand sich (unter Nr. 6247) in dem Aprilkatalog von 1888 des Herrn Saffroy, Antiquar in Pré St. Gervais, von dem die Einsenderin es erwarb. Diese Notiz ist in der laufenden Nummer der Revue de Champagne et de Brie (vol. 24, 1888, Seite 318) gedruckt worden. Ebenso war sie wieder abgedruckt in der Vorrede von M. Germaine Lefèvre-Pontalis zur Correspondance politique d'Odet de Selve (1546—1549).

VERMISCHTES.

*** *Die Menzelfeier in Berlin.* Der 80. Geburtstag Adolf Menzel's hat dem Meister Ehren eingebracht, wie sie in Deutschland bisher noch keinem Künstler zu teil geworden sind. Um 10 Uhr vormittags eröffnete eine Deputation der Hochschule für die bildenden Künste die Reihe der Gratulanten, und unmittelbar darauf erschien im Auftrage des Kaisers der Chef des Civilkabinetts, Geheimrat v. Lucanus, um dem Gefeierten seine Ernennung zum Wirklichen Geheimen Rate mit dem Prädikat „Excellenz" mitzuteilen. Die Hauptfeier begann um 11 Uhr, in den Ausstellungsräumen der Kunstakademie, wo Menzel inmitten seiner Werke im Laufe von zwei Stunden, die nur von einer kurzen Frühstückspause unterbrochen wurden, die zahlreichen Gratulanten und Deputationen empfing. Als der Meister, den die Mitglieder der Akademie bereits auf der Treppe empfangen hatten, den Uhrsaal betrat, erwartete ihn eine neue Überraschung als Zeichen der Huld seines kaiserlichen Herrn. Vor ihm stand eine Reihe der Riesengrenadiere aus König Friedrich's Zeit, die sein Zeichenstift unserer Zeit vertraut gemacht hat. Zehn Mann vom Ersten Garde-Regiment z. F. hatte der Flügel-Adjutant Oberst von Kessel im Auftrage des Kaisers zur Begrüßung des Meisters aufgestellt. Die „langen Kerls" boten einen prächtigen Anblick in ihren blauen, mit Silbertressen besetzten Monturen des Bataillons Leibgarde Friedrich's d. Gr., den Zopfperrücken, den großen Blech-Mützen, den Riesenpatronentaschen und den großen Gewehren. In einer Reihe standen sie aufmarschirt, auf dem rechten Flügel der Unteroffizier mit Dreimaster und Sponton und der Tambour mit der großen Trommel. Als Menzel den Saal betrat, kommandirte der Unteroffizier mit lauter Stimme: Achtung! Präsentirt das Gewehr! Mit altertümlicher Umständlichkeit wurde das Kommando ausgeführt, während der Tambour die Trommel rührte. Mit größter Überraschung betrachtete Menzel dieses zur Wirklichkeit gewordene prächtige Bild. Bewundernd musterte er die großen stattlichen Gestalten und schritt dann die Front ab. Er drückte dem Unteroffizier dankbar die Hand und bat dann den Oberst von Kessel, Sr. Majestät seinen Dank für die unverdiente, ungewohnte Auszeichnung zu überbringen. Darauf wurde er in den langen Saal geführt, wo er von Gesängen des a capella-Chores der Hochschule unter Leitung des Professors Joachim, begrüßt wurde. Dann ergriff Geh. Rat Mießner, der Korrespondenz-Sekretär des Kaisers, das Wort, um dem Meister „als Zeichen des gnädigen Wohlwollens Sr. Majestät" die von Walter Schott modellirte Bronzebüste, die den Monarchen in der Garde du Korps-Uniform zeigt, als Ehrengabe zu überreichen. Gleich darauf wurde dem Meister eine neue Ehrung bereitet, als er vor die Jubelgabe der Akademie, sein von Max Koner für deren Sitzungssaal gemaltes lebensgroßes Porträt, geführt wurde, das ihm Geh. Rat Ende mit ehrenden Worten überreichte. Nachdem Menzel auch hierfür seinen herzlichsten Dank gesagt hatte, führte man ihn in die für ihn hergerichtete „Menzelnische", wo er sich auf einem Sessel niederließ, an dessen Seiten zwei Riesengardisten Aufstellung nahmen. Hier nahm Menzel die weiteren Huldigungen entgegen. Zunächst erschien der Kultusminister Dr. Bosse, der ihm den ersten Ätzdruck des von Prof. Eilers mit Unterstützung der preußischen Kunstverwaltung geschaffenen Kunstblattes nach Menzel: „Friedrich der Große auf dem Lande" überreichte. Der Minister wies in seiner Ansprache darauf hin, dass die Urkunde der Ernennung zum Wirklichen Geheimen Rat vom ganzen Staatsministerium gegengezeichnet sei, womit der hohe Wert des Menzel'schen Schaffens für die Staatsregierung zum Ausdruck gebracht werden sollte. Als Vertreter der preußischen Kunstverwaltung spreche er es hier noch besonders aus, wie der Meister durch Gottes Fügung gerade der künstlerische Interpret der Friederizianischen Epoche gewesen sei und als solcher auf das ganze deutsche Volk einen unermesslichen Einfluss ausgeübt habe. Der Minister schloss seine Ansprache mit dem Wunsche, dass es dem Meister vergönnt sein möge, noch viele Jahre mit gleicher Schaffensfreudigkeit und Kraft unserem Volke und seinen höchsten Idealen zu dienen, sowie, dass ihn Gott noch lange als Vorbild einer harmonisch ausgereiften, künstlerischen Persönlichkeit erhalten möge. — Der folgende Gratulant, der Präsident der Akademie, Geh. Rat Ende, verlas zunächst folgende Adresse der Akademie: „Die königl. Akademie der Künste, die es sich zur höchsten Ehre schätzt, Sie, hochverehrter Meister und Freund Adolf Menzel, länger als vier Jahrzehnte zu ihren hervorragendsten Mitgliedern zu zählen, feiert den heutigen Tag, an dem Sie in seltener körperlicher und geistiger Frische bei unverminderter Schaffensfreude und Schaffenskraft Ihr achtzigstes Lebensjahr vollendet haben, mit besonders herzlicher und stolzer Empfindung. Unvergänglicher Lorbeer krönt Ihr schönes und edles Lebenswerk, dem Sie sich durch reichgesegnete Jahre in rastloser, würdigster Pflege der Kunst zum Ruhme des Vaterlandes gewidmet haben. Zum Vorbild und dauerndem Gedächtnis hat die königl. Akademie der Künste Ihr Bild für ihren Sitzungssaal verewigen und eine Menzelmedaille für Mit- und Nachwelt anfertigen lassen. Die von ihr veranstaltete Sonderausstellung Ihrer Meisterwerke aus öffentlichem und privatem Besitz soll gleichzeitig in den weitesten Kreisen die außerordentliche Bedeutung

Ihrer Schöpfungen für die Kunst und für die künstlerische Erziehung Ihrer Zeitgenossen und Fachgenossen von neuem veranschaulichen. Möge Ihr Wirken, Ihr Raten und Ihr Streben der Kunst noch lange erhalten bleiben. Möge Ihnen ein sonniger, schöner Lebensabend als Lohn für Ihr unvergleichlich arbeitsames und fruchtbares Schaffen auch weiterhin beschieden sein.“ Dann überreichte der Präsident die Menzel zu Ehren nach einem Modell von R. Begas geprägte Medaille. Eine dritte besondere Auszeichnung wurde dem Jubilar durch seine Ernennung zum Ehrenbürger von Berlin zu teil. Die darüber ausgestellte, vom Oberbürgermeister Zelle überreichte Urkunde hat folgenden Wortlaut: „Wir, der Magistrat der königlichen Haupt- und Residenzstadt Berlin, urkunden und bekennen hiermit, dass wir im Einverständnis mit der unterzeichneten Stadtverordneten-Versammlung dem königlichen Professor und Kanzler des Ordens pour le mérite Dr. Adolf Menzel, dem gedankenreichen Beobachter, dessen Auge aus dem Wirklichen das Bedeutende erspäht, dem bahnbrechenden Meister der Darstellung, dessen Stift das Gesehene treu und geistvoll verewigt, dem vaterländischen Künstler, der den Ruhm des großen Friedrich der Gegenwart und Zukunft in lebenswahren Bildern kündete und aus des gottbegnadigten Wilhelm's I. Leben mächtig ergreifende Momente für das Auge festhielt, dem weit ausschauenden Maler, der liebevoll und sinnig die kühne und harte Arbeit moderner Cyklopen verherrlicht, dem hochverehrten langjährigen Mitbürger, dessen Ruhm für alle Zeiten eine Ehre der Stadt bleibt, das Ehrenbürgerrecht unserer Stadt erteilt haben. Dessen zur Urkunde haben wir diesen Ehrenbürgerbrief unter unserer Unterschrift und unter Anhängung unseres großen Stadtsiegels ausfertigen lassen. Berlin, den 8. Dezember 1895. Die Stadtverordneten-Versammlung. Der Magistrat hiesiger königlichen Haupt- und Residenzstadt.“ Der Kaiser von Österreich verlieh dem Gefeierten das Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft, die Pariser Akademie der schönen Künste (Institut de France) ernannte ihn zu ihrem Mitglied, und die Stadt Kissingen, zu deren regelmäßigen Kurgästen Menzel gehört, ließ ihm ebenfalls einen Ehrenbürgerbrief überreichen. Den seiner Geburtsstadt Breslau besitzt er schon seit zehn Jahren. Von den übrigen Gratulationen heben wir nur die der deutschen Kunstgenossenschaft, der kgl. Museen in Berlin, der Akademieen in Petersburg, Wien, Kassel und Karlsruhe, des Vereins Berliner Künstler und des Vereins für die bildenden Künste in Breslau hervor. Nach der Frühstückspause trat die Friederizianische Wache noch einmal ins Gewehr und präsentirte, worauf sich Menzel vor der Front aufstellte und ein Photograph die originelle Gruppe mit Blitzlicht zur Erinnerung an den denkwürdigen Augenblick aufnahm. Nachdem dann die zweite Reihe der Gratulanten empfangen worden war, meldete sich der Kommandirende der Wache ab, und Menzel trat, militärisch grüßend, vor sie hin und dankte ihr für ihre gute Haltung. Den Beschluss des Festtages bildete ein vom Verein Berliner Künstler veranstaltetes Huldigungsfest in den Kroll'schen Festsälen, dem der Kaiser, die Kaiserin und die Kaiserin Friedrich in seinem Hauptteile beiwohnten. Er bestand aus einer Reihe scenisch eingefasster lebender Bilder nach Menzel'schen Gemälden. Das erste, gab das „Walzwerk“ in überraschend wirkungsvoller Weise wieder, dann folgte eine Scene aus dem „Zerbrochenen Krug“. Das dritte Bild, „Victoria“, erntete besonders lebhaften Beifall, und viermal musste sich unter den Klängen des Pariser Einzugsmarsches die begeisterte Gruppe der siegreichen Krieger aus den Befreiungskämpfen dem Publikum zeigen. Zartere Weisen begleiteten das nächste Bild, „Friedrich II. in Rheinsberg“. Dann kam wieder die historische Kunst Menzel's an die Reihe und erzielte mit vier Blättern aus dem Armee-Werk den größten Erfolg. Diese von weißem Grunde scharf sich abhebenden einzelnen Soldatenfiguren waren eine sehr dankbare Aufgabe, da auch der Humor hierbei zur Geltung kam. Als vorletztes Bild war „Friedrich II. auf Reisen“ gewählt worden. Dann erschien das Schlussbild, eine Apotheose auf die Kunst Menzel's. Auf dem Gipfel eines pyramidenartigen Aufbaues stand Friedrich der Große und auf den Stufen waren in geschmackvoller Weise zahlreiche Gestalten aus Menzel'schen Bildern gruppirt. Die Musik intonirte die Nationalhymne. Da erhob sich der Kaiser und mit ihm alle Anwesenden. Der große Friedrich hatte sein Piedestal verlassen und war langsam die Stufen herab bis an den Rand der Bühne auf den vor ihm sitzenden Jubilar zugeschritten, dem er nun in Person seine Glückwünsche darbrachte. Dann erteilte er den drei Schauspielerinnen, die zu Beginn des Festspieles die Genien der Natur und Kunst und die Muse der Geschichte verkörpert hatten, den Auftrag, dem „Monsieur Menzel“ einen Lorbeerkranz zu überreichen. Damit erreichten die Ovationen ihren Höhepunkt, und Menzel wurde in die kaiserliche Loge befohlen, um die persönlichen Glückwünsche der Majestäten entgegenzunehmen. Dann folgte eine von R. Schott verfasste Pantomime „Menzel als Ehestifter“, und um Mitternacht brachten noch die Kunstakademiker dem Jubilar eine Huldigung in der Form eines Festzuges dar, dessen Mitglieder alle nur möglichen historischen und Volkstrachten zur Schau trugen. Mit unverminderter Frische ließ der achtzigjährige Greis auf seinem hohen Sitz diesen ganzen Sturm an sich vorüberziehen, und er hat, soweit bis jetzt bekannt ist, alle Strapazen dieses Tages ohne Schaden überstanden, ja sogar noch einer Wiederholung des Festes beigewohnt.

*** *Aus Anlass des Lenbach'schen Bilderdiebstahlsprozesses* hat am 23. November in München eine Versammlung von Mitgliedern der Künstlergenossenschaft und der Secession stattgefunden, in der folgende Resolution angenommen wurde: „Die heute zur Wahrung der Interessen der Künstlerschaft zusammengetretene Versammlung von Münchener Künstlern beschließt: Es sei an die königl. bayerische Staatsregierung die Bitte zu richten, sich bei der Regierung des Deutschen Reichs dafür zu verwenden, dass zur Beseitigung unklarer rechtlicher Auffassung und zur Wahrung der Rechte der Künstler folgende Schutzbestimmungen in die Gesetzgebung aufgenommen werden: 1) Der Urheber eines von ihm geschaffenen Werkes der zeichnenden oder malenden Kunst ist ausschließlich berechtigt, auf der Vorderseite des Bildes (der Bildfläche) — der Urheber eines von ihm geschaffenen Werkes der Skulptur auf das Werk seinen Namen oder sein Monogramm zu setzen — das Werk zu signiren. 2) Niemand sonst steht das Recht zu, auf der Bildfläche eines Werkes der zeichnenden oder malenden Kunst oder auf einem Werke der Skulptur den Namen des Urhebers oder dessen Monogramm anzubringen oder anbringen zu lassen oder eigenmächtig eine Jahreszahl darauf zu setzen oder zu entfernen oder zu ändern, auch nicht unter dem Titel eines Sammel- oder sonstigen Vermerkes, oder einen angebrachten Autornamen zu beseitigen. Es ist auch verboten, den Namen des Urhebers eines nichtsignirten Werkes der zeichnenden oder malenden Kunst oder der Skulptur auf dem Rahmen, in welchen das Werk gebracht wird, ohne dessen Genehmigung anzubringen oder anbringen zu lassen. 3) Die Übermalung eines vom Urheber signirten Werkes der zeichnenden oder malenden Kunst oder die Umarbeitung eines vom Urheber signirten Werkes der Skulptur darf nur mit

Genehmigung des Künstlers oder dessen Erben vorgenommen werden. 4) Nach dem Tode des Urhebers sollen dessen Erben berechtigt sein, auf der Vorderseite (Bildfläche) eines Werkes der zeichnenden oder malenden Kunst oder auf ein Werk der Skulptur den Vermerk zu setzen „aus dem Nachlasse des Künstlers", mit der Beifügung von dessen Namen. 5) Die Zuwiderhandlung gegen diese Bestimmungen soll mit Strafe und Entschädigungspflicht bedroht werden." — Die Vorstände der Münchener Künstlergenossenschaft und der Secession wurden beauftragt, die in der Resolution an die k. bayerische Staatsregierung gerichtete Bitte dieser in geeigneter Form zu unterbreiten.

Nürnberg. — Man hörte in letzter Zeit wieder einmal davon reden, dass die alten Stadtmauern und Wälle von Nürnberg fallen sollten. Der Schreck und die Entrüstung über diesen Vandalismus hat sich etwas beruhigt, nachdem ein neuerlicher Beschluss der Stadtverordneten die Erhaltung des größeren Teiles der Ringmauern in sichere Aussicht gestellt hat. Dieser Beschluss wird allseitige Billigung finden. — Im übrigen nehmen die gründlichen Ausbesserungen der drei Hauptkirchen von St. Sebaldus, St. Lorenz und der reizenden Frauenkirche ihren ungestörten Fortgang. Die beiden ehrwürdigen Türme von St. Sebald werden bald im frischen Goldglanz erstrahlen; auch im Innern ist man eifrig am Arbeiten und Renoviren. Das „Sakramentshäuschen" von Adam Krafft und der „Englische Gruß" von Veit Stoß bleiben natürlich unberührt und bewahren, unter der Beleuchtung der Glasfenster Veit Hirschvogel's, ihren alten Zauber. — In der Burg ist auch allerlei erneuert und in Stand gesetzt. Der Prinz-Regent von Bayern wird zum Besuch der im kommenden Jahre stattfindenden großen Gewerbe-Ausstellung in dem alten Stammsitz der Burggrafen von Nürnberg seinen Aufenthalt nehmen. — Die größte Veränderung erfährt augenblicklich die kleine Kirche, welche schon vor und zu Meister Hans Sachsens Zeiten den Sängern der Meisterzunft zum Versammlungsort diente, der Schauplatz von Richard Wagner's „Meistersingern", Akt I: Die *Kirche der St. Katharinenklosters.* Nach Entfernung des „historischen Vorhanges" und der Kanzel ist die Reinigung vorgenommen, Decke und Wände sind neu gemalt. Hat das Ganze an Reinlichkeit gewonnen, so büßt es dafür seinen alten historischen Zauber etwas ein. Das von *Wilhelm Ritter* in diesem Kirchenraum geschaffene große Stadtbild von Nürnberg, — vom Hauptmarkt gesehen — welches auf der Ausstellung in Chicago figurirte, hat hier vorläufig wieder seine Aufstellung gefunden: eine hervorragende Schöpfung, die es wohl verdient, erhalten und einem deutschen Museum einverleibt zu werden, ehe Zeit und ungünstige Aufbewahrung sie schädigen. *W. SCHÖLERMANN.*

⊙ *Eine neue, dem Gedächtnis Kaiser Friedrichs gewidmete Kirche* hat am 21. Oktober in Berlin ihre Weihe erhalten. Sie steht am nordwestlichen Rande des Tiergartens, dicht an der Händelstraße, inmitten einer anmutigen landschaftlichen Umgebung. Sie unterscheidet sich insofern von den zahlreichen neuen Kirchen, die in den letzten sieben Jahren in Berlin erbaut und eingeweiht worden sind, als ihr Erbauer, Professor *Vollmer*, an Stelle der sonst meist bevorzugten romanischen Stilformen, frühgotische in freier Auffassung gewählt und dadurch eine malerische Wirkung erzielt hat, die sich glücklich der Umgebung anpasst. Sie ist noch durch die Beschränkung erhöht worden, die der Bauplatz dem Architekten auferlegte. Er wurde dadurch gezwungen, den Turm, der an der Vorderfront keinen Platz finden konnte, seitlich in den durch Querschiff und Langschiff gebildeten Winkel zu verlegen. Der Grundriss der Kirche zeigt die Form eines lateinischen Kreuzes mit kurzen Armen. Der Chor ist nicht polygonal, sondern geradlinig abgeschlossen. Die Außenarchitektur ist in Tuffstein und Sandstein aufgeführt; nur die glatten Flächen sind mit roten Ziegeln verblendet. Die Innenarchitektur ist dagegen ganz in Ziegeln aufgeführt, bis auf die Emporensäulen und die Kapitelle, Konsolen und Friese; letztere sind aus gebranntem Ton mit reicher Ornamentik hergestellt.

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1895. Heft 5/7.

Hugo Vogel. Von Julius Lessing. — Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst. Von Georg Fuchs. (Forts. aus Heft 3.) — Adolf Menzel. Zum 80. Geburtstage des Meisters, 8. Dezember 1895. Von Dr. Richard Graul. — Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst. Von Georg Fuchs. (Schluss.) — Künstler und Kunsthändler. — Die graphische Ausstellung in Wien. Von Karl von Vincenti. — Heinrich Leutemann. Von Ernst Kiesling. — Ausstellungen und Sammlungen.

G Hirth's Formenschatz. 1895. Heft 12.

Nr. 177. Sogenannte Klytia. — Nr. 178. Ein Prophet. (Reims.) — Nr. 179. Statue der Heil. Martha. In der Kirche St. Urbain in Troyes. — Nr. 180. Ballustrade mit Eisengitter im Innern der Certosa di Pavia. — Nr. 181. Italienische Schaumünzen vom Ende des XV. Jahrhdts. — Nr. 182. Der vom Kreuz abgenommene Christus, beweint von Maria Magdalena und Johannes. Von Fra Bartolommeo. — Nr. 183. Andrea del Sarto: Selbstbildnis des Meisters. — Nr. 184. Majolika-Teller, Fabrik Casa Pirota zu Faënza (um 1530) — Nr. 185. Büste des Kaisers Antonin des Frommen; XVI. Jahrhdt. — Nr. 186. Vorlagen für Schlosser- und Schmiedearbeiten; XVI. Jahrhdt. — Nr. 187. Carlo Cagliari: Die Heil. Jungfrau, umgeben von Engeln und Heiligen. — Nr. 188. Teil einer verzierten Schüssel; Ende des XVI. Jahrhdts. — Nr. 189. Medicäisches Wappen am Palazzo Ramirez de Montalvo im Borgo degli Albizzi in Florenz. — Nr. 190. Francesco Furini: Allegorische Darstellung, Florenz. — Nr. 191. Lalonde: Vorlagen zu Rahmen und Zierschildern. — Nr. 192. Elisabeth Louise Vigée-Lebrun: Bildnis der Königin Marie Antoinette in sitzender Stellung. Versailles.

Le Journal des Arts. 1895. Nr. 71.

L'exposition de Rouen. — L'exposition de Bordeaux. — Fouilles à Vézelay. — L'exposition de Nancy. — Un coin ignoré.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN Heugasse 58. BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 10. 27. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE INTERNATIONALE GRAPHISCHE AUSSTELLUNG IM KÜNSTLERHAUSE ZU WIEN.

VON *WILHELM SCHÖLERMANN.*

II.

Unter den Holländern fällt ein Porträtist in Lithographieen auf: *Jan Veth*, und in Trockenstiftradirungen des Figürlichen wie Landschaftlichen: *Philippe Zilcken*, sowie besonders *Karl Storm van's Gravesande*, dessen mit der Nadel wuchtig hingeworfener Pfahlzaun (Estacade) in die Augen springt. In wenigen flüssigen Strichen erreicht er die beabsichtigte impressionistische Wirkung bis zur Überzeugung. Die Technik der um dieses Pfahlwerk herumfließenden Wellen ist so einfach, der Strich (nach oben scharf und bestimmt, nach unten weich auslaufend) so voller Bewegung, dass nicht nur der vollständige Wassercharakter dadurch erreicht wird, sondern gleichzeitig jener eigentümlich spielende Lichtflimmer, der auf der Welle liegt. Nur der außergewöhnlich hohe Preis des Blattes hält den lebhaften Wunsch, es zu erstehen, in Schranken.

Als sehr interessanter Lithograph erscheint *Th. van Hoytema* im Haag. Die Illustrationen (fein in der Farbe) zu dem Werke: „Het leelijke jonge Eendje“ (das hässliche junge Entlein) sind dem köstlichen holländischen Text, der sich in seiner breiten gemütlichen Weise liest wie unser *Fritz Reuter*, kongenial angepasst. Etwas so Gesundes und Herzerfreuendes sieht man nicht alle Tage. Es spricht viel humorvolle Menschenkenntnis und — Tierkenntnis, physisch und psychisch, daraus. Man achte besonders auf den Ausdruck in den Gesichtern der Haustiere; so fein individualisiren und typisiren gewöhnlich nur die Engländer.

Einige geniale Schweden, wie *Axel Hägg, David Ljungdahl, Ferdinand Boberg, Robert Ludwig Haglund* und *Karl Larsson,* leiten zu den Franzosen hinüber. Paris ist ja ihre Alma mater, und ihr Matador, *Leonhard Anders Zorn,* lebt dort. Er macht so ziemlich alles was er will, ein Allerweltskerl, aber jeder Strich sitzt, wo er sitzen muss. Ihm sind die schwierigsten malerischen und zeichnerischen Probleme nur da in der Welt, um sie zu lösen. Was er hier giebt, ist der erste lebendige Eindruck auf der Platte, mit sprühendem Leben, zuweilen mit Übermut impressionistisch. Aber ihm ist die Form so in Fleisch und Blut übergegangen, dass er sich das erlauben darf. Er schreckt vor nichts zurück und alles wirbelt durcheinander, Porträtskizzen, Genre, Interieurs, Straßenscenen, Omnibusse etc. in den tollsten Beleuchtungseffekten! Der Aufzählung kann man sich um so eher enthalten, als dergleichen nicht beschrieben, sondern nur gesehen werden kann. Zorn ist einer von denen, die alle Phasen einer Kunstepoche an sich selbst mit durchmachen, jeder Aufgabe mit französischem élan und französischer Emsigkeit zu Leibe gehen und nicht eher ruhen, als bis sie alles überwunden und gelöst haben, um dann sofort zu neuen Attaquen überzugehen.

Zu sagen, dass die Franzosen tüchtig sind, dass sie verblüffende technische Kunststücke vollbringen, dass wir manches von ihnen lernen können u. s. w., ist ja alles billige Weisheit. In Kunstdingen sind sie nun einmal dem ehrlich-schwerfälligen Teutonen stets um ein bis zwei Nasenlängen voraus. Aber darum keine Feindschaft. Lernen so zu arbeiten, wie sie, das können wir freilich noch, aber nachahmen, uns beeinflussen lassen, das haben wir nicht mehr nötig; das beweist diese Ausstellung zur Evidenz.

Unter den lebenden reproduzirenden Radirern Frankreichs steht in erster Linie vielleicht *Felix Bracquemond,* der aber vier eigene Entwürfe bringt, meistens Freistudien und eine flotte, reizende Fischdekoration für ein

Fayence-Service; seine Reproduktionen fehlen diesmal; aber ihm reiht sich in der Fähigkeit, sich der Eigenart der Originale jedesmal bis zum Darinaufgehen anzubequemen, seien sie nun ernst und groß, weich oder geschmeidig, *M. Baude* (im Holzschnitt) an. Man vertiefe sich einmal in diese Arbeiten nach Rembrandt (Le poète, Emaus etc.), van Dyck, Ribot, Chardin (Selbstporträt) und Chaplin und man wird eingestehen müssen, dass hier die Kritik nichts mehr zu sagen hat, da keine nur verblüffend technische und mechanisch gewissenhafte, sondern eine wirklich seelische Wiedergabe über das spröde Holz den Sieg davonträgt.

Die elegante, modische Art, im phantastisch modernen Sinne, vertreten merkwürdigerweise gerade im Holzschnitt zwei deutsche Namen in Paris: die beiden Wiener *Franz Schmidt* und *Friedrich Steinmann* mit Illustrationen (nach den Zeichnungen Ludwig Marolds) zu französischen Romanen des Daudet, Coppée etc. Der umfassendste und bedeutendste Originalholzschneider, Malerradirer und Steinzeichner, vielleicht überhaupt diesmal die interessanteste Persönlichkeit unter den französischen Gästen, ist *Auguste Louis Lepère*. Das ganze tolle, übermütige, emsige Seine-Babel, mit seinen Verkehrsadern, Quais, Brücken, Dampfern, Lagerplätzen, dem Gewimmel auf Märkten und Boulevards ist mit impressionistischer Treffsicherheit erfasst. So wird er vielleicht für das heutige Paris das, was Charles Méryon vor der Umgestaltung der Stadt durch Haussmann war, ein Chroniker in Bildern, die er mit allen Reizmitteln verschiedenartigster Technik hervorzaubert. Holzstichel und Radirnadel wechseln ab und sind manchmal im ersten Moment kaum auseinander zu halten, immer aber ist es Paris und wieder Paris, das ihn, wie auch *Eugène Delâtre, E. Béjot, Henri Guérard* und *J. F. Raffaëlli* anzieht, von dem die große Separat-Ausstellung in den unteren Räumen des Künstlerhauses bereits einer besonderen Würdigung unterzogen worden ist. Die genialen Steinzeichnungen von *Alex. Lunois* (darunter die Burnussweberinnen und jenes von unten beleuchtete Theater-Galeriebild, das fast wie ein Negativ wirkt) sind schon bekannt geworden bei uns.

Ganz verschieden von diesen, stimmungsvoll, weich, von jener leisen Melancholie umschleiert, die mich zuweilen an die feinsten Sachen von Anton Mauve erinnert, aber von größerer Exaktheit in der Zeichnung, ist der französisirte Spanier *Ricardo de los Rios*. Die beiden Heerdenbilder „Vieux berger et son troupeau“ und „La fille du berger“, (die vorherige Platte mit Veränderungen) atmen eine bei den Romanen seltene Innigkeit, so recht das, was wir im Deutschen mit Gemüt bezeichnen und oft den Ausländern nicht ungern absprechen. Ins Gebiet des Idealen geht auch *Henri Fantin-Latour* mit seinem „Dernier thème de Robert Schumann“, wobei mir eine ganz seltsame Ähnlichkeit in der Behandlung mit gewissen Kompositionen des großen Symbolikers C. F. Watts in London auffiel, freilich ohne dessen Hoheit entfernt zu erreichen.

Ein Symboliker, aber kein weicher, auch kein Nazarener, aber ein Sataniker von grandioser Bosheit und manchmal faunischem Hohnlachen, ist der in Paris akklimatisirte Belgier: *Félicien Rops*. Man darf ihn kaum vor keuschen Ohren nennen, diesen Erotiker par excellence, der vor Nichts zurückschreckt und dessen großes philosophisches Menschheitsproblem in den vier Lettern: *E. ϱ. ω. σ.* aufgeht. Mit Recht hat ihn Muther in den ernsten Kreis seiner Betrachtung der Kunst vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts gezogen. Seine rücksichtslosen Darstellungen, seine gewaltig grausame Phantasie hat einen so ernsten, markigen Boden, dass sie die weichliche Lascivität als Selbstzweck ausschließt. Seine Weiber sind wie aus Bronze, strotzend von Animalität, verheerend, dem morschen fin-de-siècle Paris das Mark aus den Knochen saugend, den Männern die Köpfe verdrehend, das personifizirte Sphinxgeschlecht, das böse Prinzip. Alles unterliegt diesem bösen Prinzip, das sich selbst mit dem Untergange weiht: der Courtisane. Wir sehen das in einer Reihe kleiner, aber genialer Blätter, von einer Verbindung von Kraft mit Geschmack, wie sie in Deutschland nicht denkbar wären: Volupté (ein dekorativer Entwurf), La foire aux amours (Liebesmarkt), Incantation (das Blatt mit dem Necromant, der im alten Zauberbuche blätternd, ein nacktes Weib aus dem vor ihm stehenden Kreuzrahmen entstehen sieht), dann: L'Amante du Christ. Nicht die heilige Scheu ist es, die dieses Weib in der Nacht am Fuße des Gekreuzigten niedersinken lässt, sondern die Anbetung des entblößten Fleisches, die in hysterische religiöse Schwärmerei ausgeartete Sinnlichkeit. Das Hohelied der Erotik, bis zum Wahnwitz, ist Rops' Lebenswerk, von dem ein großer Teil apokryphisch ist und vermutlich auch bleiben wird. Zwei minutiös feine, etwas größere Blätter, davon das eine in leichter Kolorirung, sind sehr interessant. Sie stellen den Klatsch über einen „Scandale“ von fünf verschiedenaltrigen Frauen dar. Die Wiener Akademie hat eins dieser vorzüglichen Stücke angekauft, ein Beweis weitsichtiger Vorurteilsfreiheit.

Ein auf den Japanern fußender Holzschneider ist der französische Schweizer *Felix Vallotton* und *Alfred Brunet-Debaines* führt uns die französische Gotik in Kathedralen von Rouen etc. vor. Wie tüchtig die Franzosen zweiten Ranges noch sind, zeigt das Können *Louis Legrand's*, dessen „Les petites du ballet“ an Ähnliches von Dégas erinnert, dem man auf der Ausstellung nicht begegnet.

Die Abteilung der Russen, die übrigens im Holzschnitt Wertvolles bringen, ist an Originalarbeiten klein. *Ernst von Liphart* und *Basil Matthée* haben tüchtige Porträts, *Ilja Repin* eine weibliche Aktskizze und von dem größten Landschafter *Iwan Schischkin* ist nur ein freilich grandioses Stück mit Fichten im Schnee vor-

handen, das leider ziemlich tief und unauffällig gehängt wurde.

Ein ganzes, hellbeleuchtetes Seitenkabinett nehmen die zahlreichen amerikanischen Holzschnitte ein, welche von der Weltausstellung in Chicago stammen und dem Wiener Verein von der Generaldirektion der kgl. preußischen Museen überlassen worden sind. Es ist hier so ziemlich alles zusammengebracht, was technisches Raffinement auf die Spitze zu treiben vermag. Man erkennt die Quellen, welche die amerikanischen Publikationen und Zeitschriften, wie *Harper's* u. a. so wertvoll machen an Illustrationen, die unsere Bewunderung herausfordern. Es ist die enorme allgemeine Höhe des technischen Handwerks im reproduktiven Sinne. Aber auch die Originalarbeit ist achtunggebietend und man weiß nicht, welche man herausgreifen soll. Von denen, die mir auffielen, nenne ich *W. M. Aikman*, *Harry Davison*, mit einer New Yorker Nachtstraßenscene, *John W. Evans* mit einer dramatisch bewegten Schlachtenscene aus dem amerikanischen Secessionskriege, den im Reproduktiven wie im Original gleich tüchtigen *Frank French*, ohne dass Nichtgenannte hinter diesen an Können zurückständen. Die fabelhaft fein gearbeiteten Motten und Nachtschmetterlinge von einer Dame, *Anna Botsford-Comstock*, erreichen so ziemlich die Grenze des Möglichen, während dort, wo die Weichheit bis zum Schemenhaften getrieben ist, wie bei *Francis King* und *W. B. Closson* oder eine photographische Treue sich findet, die charakterlos wird, wie bei *W. P. Cleaves*, da geht die Individualität in der Technik unter und man hat das Gefühl, schließlich Kunststücken aber keiner Kunst mehr gegenüber zu stehen.

England, glückliches Land! Seine Meereswogen, die es rings umspielen, machen Herz und Sinn gesund und sichern ihm eine selbstbestimmende Kunstsprache, geschützt vor zu vielen Fremdwörtern, einen eigenartigen reinen, schönen Stil. Es lebt so viel germanischer Ernst neben Formenschönheit, so viel Zartheit verbindet sich mit Ursprünglichkeit und eigenem Sehen und verhaltener Kraft in seinen Künstlern! Unter ihnen erscheint diesmal ein Schotte, der, statt wie die übrigen Glasgower Boys das Heil in der Farbe, in der malerischen Zeichnung sucht. *D. J. Cameron's* landschaftliche und genrehafte Radirungen werden die Anerkennung jedes Kunstfreundes beanspruchen dürfen. Die Landschaft dominirt überhaupt bei den englischen Gästen, wie bei *Olivier Hall*, *Alfred Hartley*, *R. Goff* und dem kraftvollen *Edward Slocombe*. Figürliches und Interieurs bringen *A. Williams* und *William Strang* und „Alles in Allem" bringt der Süddeutsche, der eine zweite Heimat in England gefunden hat: Professor *Hubert Herkomer*. Es würde diese universelle Persönlichkeit kaum decken, wollte man sie nur einen Maler nennen. Es ist der Künstler schlechtweg, der aus ihm spricht, ob er nun malt, sticht, sein dekoratives Theater oder sein Heim in Bushey zum Kunstwerk erhebt, das Kunsthandwerk anregt oder Vorträge hält: immer ist es das Universalziel, das er im Auge hat: die Verbindung der Kunst mit dem Leben. Man kennt seine genugsam bewunderten Porträts, mit ihrem innerlichen Leben und ihrer Überzeugungskraft. Als Techniker tritt er hier mit seiner aus dem von den Italienern früher geübten (und von ihm und den Amerikanern aufgefrischten) Monotyp hervorgegangenen galvanographischen Behandlung auf: ein Verfahren, das, mittelst Pinsel und Pinselstiel, Ballen, Lappen oder dem Finger, einer Malerei auf der Kupferplatte gleichkommt, galvanisch ausgesetzt und dann gedruckt. Außer den Bildnissen zeigen noch zwei stürmische Motive mit absterbenden Baumriesen (The Dying Monarch) den heroisch-großsehenden Landschafter.

Bei der englischen Abteilung, und mit Recht, ist auch der in Paris lebende *James Tissot*. Er hat in Frankreich gearbeitet, aber er ist Engländer geblieben. So fühlt kein Franzose. Verliert das (dem Cyklus des modern behandelten „L'enfant prodigue" angehörende) eigenartig stimmungsstarke Blatt, wo der Jüngling mit seinem älteren Begleiter in ein japanisches Theehaus mit den tanzenden Bajaderen geraten ist, den Hauptreiz durch die rötliche Beleuchtung, so sprechen dafür die andern um so deutlicher die gedankenreiche Tiefe des Künstlers aus, die in den Originalgemälden zu Tage trat. Wundervoll sind auch die beiden Blätter: Rêverie (von der Wiener Akademie gekauft) und La portique de la galerie nationale à Londres. Auf den Stufen der Treppe vorne steht ein Mädchen, auf der Grenze zwischen Kind und Weib, in Hut und Mantel gehüllt Ihr Auge blickt nachdenklich ins Weite, so maienfrisch und stark, so aufrichtig. Oben auf der Plattform zwischen den Säulen des Porticus steht ein zartgebauter, langbärtiger Mann, eine echt englische Erscheinung und neben ihm ein anderes Mädchen. Sie haben zwischen sich ein Skizzenbuch, dem sie ihre ganze ernste Aufmerksamkeit schenken. Man muss das im Original beobachtet haben, um die feine Psychologie, die in Tissot's Wiedergabe liegt, voll nachfühlen zu können.

Unter den Londonern stellt auch *James Mac Neil Whistler* aus, diesmal die venezianischen Radirungen, welche, nach den ausgestellten berühmten „Twenty-Six", seit dem Jahre 1879 entstanden sind. Einen besseren Ausdruck als der, womit ihn *Fred. Wedmore* bezeichnet hat, als den „einfach geschicktesten Wildling der Radirung" wüsste man wohl kaum zu finden. Dass er zwischen den Engländern ausstellt, ist insofern interessant, als die Amerikaner meistens ein scharf betontes politisches Selbstgefühl auch gegenüber ihren englischen Vettern entwickeln, andernteils auch darum, weil gerade Whistler's scharfe Persönlichkeit ihn künstlerisch von seinen Landsleuten trennt, die alle andern Eigenschaften für die Kunst mitbringen, nur nicht viel Individualität. In seinem Schwiegervater *Francis Seymour Haden* steckt

so viel starkes Künstlerblut, dass man bedauern muss, dass er nicht später als 1879 (wie im Katalog steht, obgleich ein Blatt 1880 bezeichnet ist) seine feinen und kraftvoll empfundenen Eindrücke auf die Platte geätzt hat. Die englische Radirkunst verliert an diesem Begründer der Royal Society of Painter-Etchers eine wertvolle Kraft.

Blickt man zurück, so erscheint diese bedeutende Ausstellung in jeder Beziehung repräsentativ für das, was man in der Gegenwart allerorts in der Welt zu leisten vermag; sie ermöglicht einen Überblick über die verschiedenen technischen Verbesserungen und Neuerungen, sowie einen Vergleich zwischen den verschiedenen Nationen in ihren allgemeinen und individuellen Leistungen. Und da stehe ich, bei aller schuldigen Achtung vor dem Auslande, nicht an, zu behaupten, dass die deutsche graphische Kunst heuer vollgewichtig neben jeder andern auftreten darf; denn da, wo sie im allgemeinen Niveau noch etwas nachzuholen hat, ersetzt sie dieses Manco durch einzelne herausragende Berggipfel, die das Übrige überschauen und denen an gedankenvoller Hoheit das Ausland nichts so Originelles gegenüberzustellen vermag.

BÜCHERSCHAU.

Musée royal de La Haye (Mauritshuis); Catalogue raisonné des tableaux et des sculptures. La Haye, Martinus Nijhoff 1895. 8°, XXVI und 576 S.

Der Katalog der Gemälde und Skulpturen des Mauritshuis im Haag liegt uns zur Besprechung vor. Er sei ohne lange Einleitung herzlich willkommen geheißen. Denn er ist trefflich durchgebildet und praktisch eingeteilt; und die Autoren *A. Bredius* und *De Groot* haben sich mit dem neuen Buche zweifellos den Dank aller Freunde des Mauritshuis erworben. Im Vorwort lassen sie dem wissenschaftlichen Vorgänger des neuen Kataloges, — bekanntlich ist dies der 1874er Katalog von De Stuers, — volle Gerechtigkeit wiederfahren (S. V und XX). Er war es denn auch, der zum erstenmale nach einer Reihe von unkritischen Verzeichnissen (mit eingerechnet die langen Abschnitte in De Migne's Dictionnaire des Musées und in Faber's Konversationslexikon der bildenden Künste) den schönen Bilderbesitz in streng wissenschaftlicher Weise behandelt hatte. Die Beschreibungen der Bilder sind aus dem De Stuers'schen Verzeichnis meist wörtlich mit herüber genommen. Kleine Änderungen erweisen sich nach den Stichproben, die wir gemacht haben, als Verbesserungen. Als ein Beispiel führen wir die Stelle an, wo in der Beschreibung von Rembrandt's Anatomie davon gehandelt wird, dass Tulpius mit der Scheerenpincette einen Muskel hervorzieht. Nebenbei bemerkt, ist es der flexor digitorum communis perforans, den er gefasst hat. Bei de Stuers steht: „*plusieurs* muscles"; der neue Katalog hat richtig: „*un* muscle". Die Signaturen sind neuerlich faksimilirt worden. Gänzlich umgearbeitet sind viele biographische Angaben und kritische Notizen, die als überaus wertvoll bezeichnet werden müssen. In der Nummerngebung ist man auf das Inventar von 1875 zurückgegangen, so dass freilich in Bezug auf gedruckte Verzeichnisse wieder eine neue Reihenfolge der Bilder zum Vorschein kommt. Wir hätten es vorgezogen, die Nummern des Kataloges von 1874 oder die der kleinen Führer aus der jüngsten Zeit beizubehalten. Ein Anhang des Kataloges mit der eingehenden Beschreibung der Gemälde, die aus irgend welchen Gründen in den Vorrat haben kommen müssen, erscheint uns ebenso gelungen, als zweckmäßig überhaupt. Dieses Mehr von Arbeit bei Abfassung des Kataloges wird den Verfassern künftighin viel unnützes Briefschreiben ersparen, da nun jedermann nachlesen kann, was von dem Bilderbestande er im Depôt, was in der Galerie zu suchen hat. Die äußere Erscheinung des Bandes ist elegant, wie man es bei einer neuen Veröffentlichung der Firma Martin Nijhoff nicht anders erwarten kann. *FR.*

* Prof. *Jens Weile* hat in Bruckmann's illustrirten Reiseführern unter Nr. 49 ein Heftchen über *Pisa* herausgegeben, welches mehr bietet als die gewöhnlichen Ciceroni dieser Gattung. Nach kurzen Bemerkungen praktischer Art über Unterkunft, Leben, Verkehr, Lage und Klima der Stadt, giebt der Autor zunächst einen Überblick über die Pisaner Geschichte und geht dann zur Betrachtung der Denkmäler über, die er als Lehrer an der dortigen Universität aus langjähriger genauer Betrachtung kennt. Die Hauptschriften über die Kunst der Pisaner aus neuerer Zeit werden verzeichnet und in die Beschreibung der Monumente dankenswerte selbständige Bemerkungen eingeflochten.

NEKROLOGE.

*** *Der aus Breda in Holland gebürtige Genremaler Charles M. Webb*, ein Schüler der Düsseldorfer Akademie und besonders Camphausens, ist am 11. Dezember in Düsseldorf im Alter von 63 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Der Bildhauer Professor *R. Begas* in Berlin ist an Stelle des verstorbenen Bildhauers Hähnel in Dresden von der Pariser Académie des Beaux-Arts zum korrespondirenden Mitglied ernannt worden.

DENKMÄLER.

⊙ *Ein kolossales, 7½ m hohes Standbild der Berolina*, das nach dem Modell des Bildhauers Prof. *Emil Hundrieser* von *Peters* in Kupfer getrieben worden ist, ist am 17. Dezember auf dem Alexanderplatz in Berlin enthüllt worden. Die mächtige, anmutig bewegte Gestalt eines jugendlichen Weibes, das, mit der Mauerkrone auf dem stolzen Haupte, die Rechte auf einen mit dem Stadtwappen geschmückten Schild stützt, während die ausgestreckte Linke eine Geberde des Willkommens macht, erhebt sich auf einem 6 m hohen Postament von dunkelrotem, schwedischem Granit, dessen Oberflächen so bearbeitet worden sind, dass das Postament den Eindruck aufgetürmter Steinquadern macht. Dem Modell liegt eine für den Einzug des Königs von Italien im Jahre 1889 improvisirte Augenblicksdekoration zu Grunde. Es scheint, dass endlich die Zeit gekommen ist, wo die „Kunstdeputation" der Berliner Stadtverwaltung eine regere Thätigkeit zu entfalten beginnt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Den neuesten amtlichen Berichten über die Vermehrung der kgl. preußischen Kunstsammlungen* ist zunächst zu entnehmen, dass für die ägyptische Abteilung ein drei Meter hoher Obelisk aus schwarzem Granit und für das

Antiquarium zwei altgriechische bemalte Thonsarkophage erworben worden sind. Der Obelisk trägt den Namen Ramses des Zweiten (um 1300 v. Chr.), dessen Sohnes Menephtah und eines von dessen Nachfolgern, Sethos II. Die beiden Sarkophage, aus Thon gebrannt und auf der oberen weißgelb grundirten Randfläche mit dunkel aufgesetzten Ornamenten und figürlichen Darstellungen reich bemalt, sind durch ihre gute Erhaltung besonders charakteristische Vertreter einer merkwürdigen Gattung von Särgen, die, wie es scheint, nur kurze Zeit, im siebenten und sechsten vorchristlichen Jahrhundert und ausschließlich im griechischen Osten, auf den Inseln und an der kleinasiatischen Küste, in Gebrauch waren. Die von uns schon erwähnte Neuaufstellung der italienischen Bronzen ist, wie ebenfalls schon berichtet worden, durch die außerordentliche Bereicherung veranlasst worden, die diese Sammlung in den letzten Jahren namentlich an Statuetten und Plaketten erfahren hat. Die Bronzen sind jetzt in einem eigenen Kabinett des Neuen Museums vereinigt worden. Die Sammlung, bis auf wenige Stücke der italienischen Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts angehörig, enthält 5 lebensgroße Büsten, etwa 120 Statuetten und Gruppen, 8 größere Reliefs und beinahe 800 Plaketten. Eine gleiche Fülle und einen gleichen Reichtum an künstlerisch wertvollen Stücken hat keine andere Sammlung, die Florentiner ausgenommen, aufzuweisen. Eine weitere Vermehrung haben in den letzten Monaten noch einige Schenkungen ungenannter Gönner gebracht, durch die 27 bisher nicht vertretene Plaketten und ein vergoldetes Bronzepferd deutscher Arbeit aus dem 16. Jahrhundert in den Besitz der Sammlung gelangt sind.

Düsseldorf, Laetitia-Ausstellung. Als im vergangenen Jahre der akademische Künstlerverein „Laetitia“ eine Sonderausstellung arrangirte, hegte man die Erwartung, dort vornehmlich die noch studirende Jugend anzutreffen. Allein dem war nicht so. Die Ausstellung war vielmehr eine Art Gedächtnisfeier, die ehemaligen, in anderen Kunstcentren weilenden Mitglieder noch einmal vereinigend. So auch jetzt wieder. Dies Unternehmen, auswärts weilende, die Düsseldorfer Kunst nicht repräsentirende, Maler als ehemalige Mitglieder eines Düsseldorfer Vereins wieder zu vereinigen, konnte wohl interessiren, — eine Wiederholung musste das Interesse von einst notwendig erschlaffen. Und so ist denn die diesjährige nur unter weit schwächerer Beteiligung zu stande gekommen. Nur zwei Künstler sind vertreten, die etwas Exceptionelles geben: *Th. Heine* und *Carl Strathmann.* Unter Heine's Bildern ist das wertvollste: „Die Blumen des Bösen“, eine symbolische Darstellung jener dunklen Mächte, die im Menschenherzen schlummern und oft mit unerbittlichem Determinismus ihr Opfer fordern. Auf Heine's Bild greift die Hand eines kränklichen, knabenhaften Mädchenkörpers zaghaft und doch sehnend nach einer jener giftigen Orchideen-Lippenblüten, getrieben vom Dämon des Bösen, der kalt lächelnd hinter ihr steht. Heine hat mit seltener Kenntnis die Tragik dieses Triebs erfasst und ihn mit jener grausamen Kälte, die dem Schicksal eigen, dargestellt, jener Kälte, in der der Schmerz aufhört Schmerz zu sein. Die grinsendste Ironie schlägt er in dem japanisirten Pastell „Eifersucht“ an. Er ist ein ungemein feiner Künstler, den weiter zu analysiren mich hier jedoch zu weit führen würde. Anders *Strathmann.* So tief Heine, so äußerlich ist er. Je mehr er sich ernsten, großen Arbeiten zuwendet, tritt dies zu Tage. Er hat in seinen neuesten Werken „Salambo“ und „Kraniche des Ibykus“ den Höhepunkt des Kunstgewerblichen und des *„Inhaltlosen“* erreicht. Mit seltenem Geschmack und Raffinement sind diese Arbeiten zusammengestellt und würden hervorragende Muster für Gobelins wie Möbelmosaiken abgeben, — Kunst ist es nicht, denn es fehlt ihnen jede Seele, die in unseren Nerven Schwingungen hinterließe. Das moderne Kunstgewerbe hat in Strathmann einen bedeutenden Aufschwung erlebt. — Die hervorragendsten Düsseldorfer Mitglieder, Kampf, Spatz, Frenz, Jernberg etc. haben sich an der Ausstellung leider nicht beteiligt. Über die Werke der anderen lässt sich nichts Neues sagen. Die Skulptur ist sehr gut durch Hermann Hidding aus Berlin vertreten. *SCURATOW.*

Wien im Dezember. Die Weihnachtsausstellung des Künstlerhauses enthält außer den drei bereits besprochenen Nachlässen eine reiche Sammlung lebender Künstler, die im einzelnen zu würdigen zu weit führen würde. Die Namen Anton Schrödl, Tina Blau, Johann Victor Krämer, Ernst Stöhr und andere, die interessanten plastischen Arbeiten von Theresa Feodorowna Ries, Robert Weigel, der frische, saftige Kolorismus von O. Wisinger-Florian sind den Wienern bekannt. Einen kleinen Kuppelsaal für sich nimmt eine Kollektion verschiedenartiger Arbeiten Josef Engelhardt's ein: ein bewegliches Talent und noch im Ausreifen begriffen, aber von lebhafter Phantasie und ein eifriger Anhänger der Lichtmalerei, die ihre Kraft an allem misst, was zu malen ist. In München und Paris verlebte er seine Lehrjahre und sein reiches vielseitiges Können dankt er dieser Schulung. Wie anmutig er charakterisiren kann, bei aller Beschränkung auf die dekorative Wirkung, zeigt sein Panneau „der Kuss“, ursprünglich ein Teil eines Auftrages, der nicht zur Ausführung gelangt ist. Schade darum! Die gleiche Anmut, ins Romantische übersetzt, spricht aus dem kleinen Pastellbildchen „in der Grotte“, während das Pastell „die Kraft“ ihn von einer anderen, nicht ganz so glücklichen, Seite zeigt. Landschaften, Tierstücke und große und kleine Entwürfe dekorativer Gattung zeigen die Vielseitigkeit und den Geschmack für das Malerische, das bei ihm nach einem festen Stile ringt, von dem er noch entfernt ist, aber den er die Kraft zu erreichen besitzt. Auch in einem zart polychromirten Flachrelief hat die gestaltende Kraft sich versucht. Es stellt Adam und Eva im Paradiese dar, vor dem Sündenfall, in keuscher Nacktheit sich aneinanderschmiegend, in dem ersten Kuss, den Mann und Frau gekostet. Es liegt viel Feinheit darin; man könnte es „Kraft und Leben“ nennen, der Mann die Kraft und den Willen, das Weib das Leben an sich, das Ganze: den „Willen zum Leben“. Aus diesem Kusse entstand das ganze — glückliche und unglückliche Menschengeschlecht. Vermutlich hat Engelhardt dies gedacht, oder er wollte nur ein paar schöne Akte modelliren, oder — was weiß ich — vielleicht auch jenes schönste und erhabendste Hohelied, dass die gesamte Schöpfung kennt: die Vereinigung des starken Mannes mit dem schönen Weibe, ganz allgemein symbolisch. Bei einer symbolischen Kunst darf man — ähnlich wie beim Musikalischen — seine eigenen Gedanken haben. Das Symbolische aber führt von der Natur allmählich wieder hinüber zum Stil. S.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

⊙ *Der Kölnische Kunstverein* hat den Bericht über seine Wirksamkeit im Jahre 1894 veröffentlicht, dem wir entnehmen, dass der Verein in diesem Jahre einen Zuwachs von 179 Mitgliedern erhalten hat. Damit ist die Gesamtzahl der ausgegebenen Aktien auf 3412 gestiegen, die höchste Zahl seit dem nunmehr 56jährigen Bestehen des Vereins. Als Nietenblatt für das Jahr 1894 ist eine Radirung von

Prof. Ernst Forberg, „Villa Borghese“ nach Oswald Achenbach, ausgegeben worden. Für das Jahr 1895 wird als Nietenblatt eine Radirung von Professor Hans Meyer in Berlin nach dem im Kölner Museum befindlichen Kinderbilde „Trotzköpfchen“ von Ludwig Knaus zur Verteilung gelangen, und für das Jahr 1896 wird eine Radirung nach einem auf der vorjährigen Münchener Ausstellung mit allseitigem Beifall ausgezeichneten Bilde von M. Wunsch, „Ein wichtiges Geheimnis“ von Kupferstecher J. Bankel in München, zur Ausgabe kommen. Zum Ankauf von Kunstwerken für die gegen Ende Dezember d. J. stattfindende Verlosung kommen voraussichtlich ca. 20 000 M. zur Verwendung. Im abgelaufenen Jahre wurden vom Vereine angekauft 26 Ölgemälde, 1 Aquarell, 1 Marmorbüste, 6 Kupferstiche épreuves de remarque, 18 épreuves d'artiste und 20 Mappen mit Originalradirungen zum Gesamtpreise von 19 305 M. Hiervon wurde ein Ölgemälde zum Ankaufspreise von 800 M. für die diesjährige Verlosung zurückgestellt; die übrigen 65 Kunstwerke nebst drei aus dem Vorjahre noch vorhandenen Gemälden zum Ankaufspreise von 3600 M. wurden am 28. Dezember v. J. unter die Vereinsmitglieder verlost. Von Privaten wurden im abgelaufenen Jahre auf der permanenten Ausstellung des Vereins 22 Gemälde zum Preise von 34435 M. erworben. Der Gesamtankauf in der Kunstausstellung umfasst demnach 88 Werke zum Verkaufspreise von 53 740 M.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Tunis. — In der Böschung der Eisenbahn Rhodes-Tunis fand man dicht unter der Erde am 25. Oktober eine bis auf den Kopf wohlerhaltene, überlebensgroße Statue aus weißem Marmor neben Bruchstücken anderer Statuen; dergleichen gehöhlte Ziegel, Fragmente von Simsen und Teile einer Inschrift. —:—

VERMISCHTES.

Wien. — Der „N. Fr. Pr.“ wird geschrieben: „Die Hof-Glashandlung J. & L. Lobmeyr hat kürzlich die alten Lokalitäten, die sie seit 70 Jahren in dem der Demolirung verfallenen Hause Ecke der Kärntnerstraße und Weihburggasse innehatte, verlassen und ist in das große neue Haus in der Kärntnerstraße übersiedelt, das sich an Stelle des Schwarzenberg-Palais erhebt. Es sind hohe, lichte, luftige Räume, und die Anordnung der Waren ist eine gefällige, übersichtliche. Künstlerhände haben mitgeholfen, um diesen Räumen ein vornehmes Gewand zu geben. Der Bildhauer *Franz Vogel* hat die Modelle für zwei Figuren — Kunst und Industrie darstellend — geschaffen, welche von *Beschorner* gegossen wurden und nunmehr das Portal des Ladens zieren. Die Zeichnungen für das Portal und die inneren Räume rühren vom Baurate *Helmer* her. Besonders am Abend, wenn von den Glaslustern herab die Glühlampen helles Licht verbreiten, das sich in den zahllosen Glasgefäßen spiegelt, bieten die neuen Räume einen prächtigen Anblick. Das Geschäft wurde im Jahre 1824 vom Vater des Herrn Lobmeyr gegründet und seit 1825 in einem und demselben Hause betrieben, aus welchem die Firma jetzt übersiedelte.

Ein Notschrei aus Innsbruck. Das herrlichste Bauwerk der tirolischen Landeshauptstadt, eines der prächtigsten Denkmale der Renaissance diesseits der Alpen überhaupt, die Gruftkirche einer ganzen Reihe von Fürsten und Prinzen aus dem Hause Habsburg, befindet sich in einem traurigen, unfertigen, desolaten Zustande, der jeder Beschreibung spottet. Der Bau, den der mutige Landesherr Erzherzog Leopold mit seiner Gemahlin, der edlen Claudia von Medici, in großartiger Weise begonnen, dessen Vollendung sie ihren Nachfolgern zur Pflicht gemacht, ist unvollendet geblieben; unfertig ragt die armseligste aller Fassaden mit den Turmstümpfen empor und das allerelendiglichste ist der hölzerne Glockenturm, trostloses Zimmermannsmachwerk, wie man es sich nur denken kann. — Wir kennen in Tirol kaum eine Dorfkirche, deren Turmbau nicht einigermaßen zum Abschluss gebracht wäre, ganz gewiss aber keine so ärmliche Fassade wie die der Dreifaltigkeitskirche der Hauptstadt: ein ästhetisches Armutszeugnis für Stadt und Land, das zu billigen Witzen bei den zahlreichen Fremden, die Innsbruck besuchen, geradezu herausfordert. Indes noch von einem andern nicht unwichtigen Gesichtspunkte muss sich der gegenwärtige Holzturm einer Betrachtung unterwerfen lassen; einer Betrachtung, die wohl im stande sein muss, den Eigentümer der Kirche — das Unterrichtsärar — sowie die ganze Stadt aus ihrer Saumseligkeit aufzurütteln: das ist die immense Gefahr, die der dem Flugfeuer so sehr ausgesetzte „Turm“ bietet. Sollte er Feuer fangen, so ist in erster Linie die Kirche unrettbar verloren; weitere Gefahren ergeben sich für die Schätze der Universitätsbibliothek, deren Kimelienkammer direkt an die Kirche angebaut ist, ebenso wie für die unmittelbar mit der Kirche in Verbindung stehende Universität. — Aus feuer- und baupolizeilichen Rücksichten ist die Abtragung dieses Holzturmes ein Gebot zwingender Notwendigkeit. Bezüglich des baulichen Zustandes desselben sagt ein im Juli d. J. abgegebenes fachmännisches Gutachten, dass der Turm im Verlaufe der Jahre „sehr gelitten hat“, dass die Schäden anlässlich „des eingetretenen Rostfraßes an der Blechdachung, der teilweisen Fäulnis der Holzverschalung — namentlich oberhalb der Schallöffnung — und der Vorköpfe der Durchzüge am Glockenstuhle bedeutend genug“ sind, „um auf eine umfassende Behebung der Übelstände Rücksicht zu nehmen.“ Nun dürfen aber nach der zu Recht bestenden Innsbrucker Bauvorschrift vom 26. November 1886 Holzbauten aus feuerpolizeilichen Rücksichten nicht hergestellt werden, und wo solche bestehen, dürfen dieselben nur so lange belassen werden, bis sich die Notwendigkeit eines Umbaues herausstellt. Dass diese Notwendigkeit eingetreten, ist evident; und da ist es wohl Sache aller interessirten Kreise, dem bisherigen Skandal ein Ende zu machen. Zu diesen Kreisen zählt der Staat als Eigentümer der Kirche, das Land Tirol, da die Kirche zu den historisch am meisten hervorragenden Bauten desselben zählt, die Stadt und die gesamte Einwohnerschaft derselben. Die Abtragung des bisherigen Holzturmes ist ein Gebot unumgänglicher Notwendigkeit; Gründe der Pietät und der Kunst, sowie der Gemeindesinn für die Verschönerung der Stadt aber erfordern dringend die Ausgestaltung der Fassade und den Aufbau der beiden Türme. Dies Wenige soll genügen. Mögen unsere wohlgemeinten Worte allerorts jene ungesäumte Würdigung finden, wie sie der objektiv dargestellte Sachverhalt gebieterisch erheischt; möge dieser Notschrei nicht wirkungslos verhallen, so lange es noch Zeit ist! X.

=tt. *Garmisch. Entdeckte mittelalterliche Wandmalereien.* Die alte Sankt-Marien-Pfarrkirche zu Garmisch in Ober-Bayern bildet auf schlanker Mittelsäule einen symmetrisch zweischiffigen gewölbten Hauptraum mit älterem eingebautem viereckigem Turme romanischen Stiles, woran sich hinter dem Triumphbogen ein oblonges Joch und der mit fünf Seiten des regelmäßigen Achteckes geschlossene, auf gotischen Steinrippen gewölbte Chor schließt. In diesem Chorraume wurden unter

der Tünche merkwürdige Wandmalereien entdeckt, welche man kürzlich restaurirt hat. Von dem auf der Epistelseite gemalten Bilde ist nur der obere Teil erhalten; wir sehen hier eine sitzende Madonna mit dem Christuskinde und beiderseits die Gestalt von je einem Engel, während der untere Teil durch den Einbruch eines neuerlich hergestellten Oratoriums seinen Untergang gefunden hat. Gegenüber auf der Evangelienseite war ehedem das im Mittelalter übliche Sakraments-Häuschen aufgestellt und sind jetzt noch an der Mauer die Spuren davon zu erkennen, alles Steinwerk hat eine spätere Zeit beseitigt. Erhalten ist aber das dazu gemalte rückwärtige Wandbild, welches die ganze Mauernische ausfüllt. Wir haben hier ein Schutzmantelbild, wie solche nach dem Jahre 1400 sowohl in Italien als auch in Deutschland häufig zur Ausführung gelangten. Die Kirche Santa Maria Formosa in Venedig besitzt von der Hand des Bartolommeo Vivarini da Murano, der noch 1498 arbeitete, das Gemälde einer Madonna mit der Gemeinde unter dem Mantel; das Städel'sche Kunst-Institut in Frankfurt am Main erwarb im Jahre 1835 von Giorgio Andreoli, der von 1498 bis 1537 blühte, eine aus gebrannter Erde hergestellte Altarwand, welche ehedem den Marien-Altar der Dominikaner-Klosterkirche zu Gubbio im Umbrischen schmückte; auch hier zeigt der mittlere Hauptteil die stehende, von Engeln gekrönte Madonna del popolo, wie sie unter ihrem weit ausgebreiteten Mantel die Gläubigen allen Volkes vom Papst bis zum Pilger schützend aufnimmt. Die gleiche Darstellung hat das Wandgemälde in Garmisch, im oberen Spitzbogen steht die Madonna aufrecht, zwei schwebende Engel halten den roten Mantel in die Höhe, zur Rechten erscheinen der Papst, ein Kardinal und Ritter, zur Linken Priester und Laien, dabei finden wir die Unterschrift: „Ora pro nobis, mater misericordiae“. Das Mittelbild ist dreiteilig mit gemalter weißer Architektur bei blauem Hintergrunde; auf einem Throne sitzt Gott Vater und hält in den ausgebreiteten Armen das Kreuz mit Christus, darüber schwebt der heilige Geist in der Gestalt einer Taube. Seitlich von dieser Mittelgruppe erscheint unter einem gemalten Baldachine Sanct Corbinian, der Patron der Diöcese Freising, im bischöflichen Ornate, den Hirtenstab in der Rechten und das Evangelienbuch in der Linken haltend. Gegenüber ist in voller Rüstung mit Schwert und Scepter der heilige Sigismund gemalt. Im unteren Teile befand sich ehedem das Skulpturwerk des Sakraments-Häuschens in der Mitte und zu den Seiten ist jetzt noch je ein schwebender Engel in Malerei vorhanden; davon hat der eine das Rauchfass und der andere das Weihwassergefäß mit dem Wedel. Die Ausführung des vorstehend beschriebenen Wandgemäldes dürfte im Laufe des XV. Jahrhunderts und zwar gleich nach Errichtung des spätgotischen Kirchen-Neubaues erfolgt sein; auch in Feldmoching, unweit München, finden wir in der Pfarrkirche ein Wandgemälde mit der Darstellung eines Schutzmantelbildes nebst der Begegnung von Maria und Elisabeth bis heute erhalten und hier nimmt Professor Dr. Berthold Riehl die Zeit von 1430—1440 für die Ausführung an; in Verbindung mit Direktor von Bezold hat er davon eine Abbildung in den Kunst-Denkmälern von Ober-Bayern gegeben.

Aus Salzburg Die Demolirungswut und die in falsche Bahnen gelenkte Bauunternehmungslust kennen heute keine Schranken mehr. — Was ist ihnen das *historische*, was das *malerische Salzburg?* Ein neuer Akt des Vandalismus bereitet sich vor, diesmal nicht gegen *ein* Bauwerk gerichtet, sondern gegen *ein weitberühmtes*, von Künstlern aller Länder verewigtes *Städtebild*, zugleich die einzige Ansicht unserer Stadt, die noch halbwegs, (sogar im Vordergrunde) ziemlich intakt geblieben war: Die „*Stadtaussicht*“ auf dem Kapuzinerberge wird von nun an ihren Wert einbüßen, denn man beabsichtigt, die Allee am gegenüberliegenden Salzachufer zwischen Mozartplatz und Künstlerhaus zu fällen, die malerischen Mauerreste der alten Enceinte zu demoliren und auf das so gewonnene Terrain große öffentliche Gebäude (Gewerbeschule, Justizpalast) und Häuser, wie es heißt *sogar im geschlossenen Bausysteme* anzulegen! Das sich darüber auftürmende Hohen-Salzburg, zu Füßen Kuppeln und Türme, wird unten von einer Reihe moderner Gebäude umsäumt werden, die dort wie ein frischer weißer Pinselstrich quer durch ein altes, ehrwürdiges Gemälde wirken müssen. Die siegreichen Linzerthorgegner sind nun auch „Städtebilderstürmer“ geworden. Das herrliche Medium, der Pflanzenwuchs, fällt zum Opfer einer bedauerlichen Verblendung. Ohne sich um Einreden der Künstler und Kunstfreunde zu kümmern, vernachlässigt man die kostbarsten Schätze: Salzburgs malerische Architekturbilder in ihrer köstlichen grünen Umrahmung, die der Stadt so recht ihre Eigenart gegeben. Ein ganzes Quartier wird nun erstehen und nur noch auf Bildern wird man sehen können, wie herrlich der Blick war, als noch hohe Bäume sich im Flusse spiegelten und schattige Plätze zur Ruhe einluden auf dem Wege von Mozart's Standbilde zum Künstlerheim. y.

⁂ *Zur Baugeschichte des Pantheons in Rom.* Der Jahresbericht über die Topographie der Stadt Rom, der kürzlich in den Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts erschienen ist, bringt u. a. über die Bauanlage des Pantheons neue Aufklärungen, die den vom italienischen Ministerium unterstützten Aufnahmen des französischen Architekten Chedanne verdankt werden. Die Ergebnisse dieser Aufnahmen beruhen hauptsächlich darin, dass erstens die früher aufgestellte Behauptung, Konstruktion und Dekoration des großen Kuppelraumes seien ohne innere Beziehung zu einander, widerlegt wird, und dass zweitens genauere Anhaltspunkte für die Bestimmung der Bauzeit gewonnen sind, indem jetzt durch in größerem Umfange geführte Untersuchungen von an ihrem ursprünglichen Orte befindilchen Ziegeln, deren Stempel in die Zeit des Hadrian weisen, festgestellt ist, dass die Pantheonsrotunde und ebenso die anstoßenden großen Baulichkeiten in der Nordhälfte der Agrippathermen aus dem Anfang des zweiten Jahrhunderts nach Christo stammen. Von dem ursprünglichen nach der noch vorhandenen Inschrift im Jahre 27 v. Chr. aufgeführten Bau des Agrippa ist die Vorhalle erhalten, die aber, wie durch Ausgrabungen jetzt ermittelt ist, nach rechts und links breiter war, als in ihrem gegenwärtigen Zustand und als zehnsäuliger Pronaos angelegt war. Der Boden der Vorhalle und des Innenraums ist in Hadrianischer Zeit erhöht worden, er lag ursprünglich um etwas über 2 m tiefer.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1895. Nr. 11.
Was hat Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle dargestellt? Von Karl Brun (Schluss.) — Altes und Neues vom Dom zu Schleswig. Mit 2 Abbildungen. Von Doris Schnittger. (Fortsetzung.) — Dürers schriftlicher Nachlass.

Die graphischen Künste 1895. Heft 4/5.
Geschichte der Gesellschaft für die vervielfältigende Kunst 1871 bis 1895. Von Carl v. Lützow. — Ein Gruß aus der Ferne. Von Hans Grasberger.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1895. Heft 9.
Die Verkündigung des Erzengels Gabriel. Tafelgemälde um 1480. — Altertümer aus Kirche und Kloster des hl. Kreuzes zu Rostock. — Ein neuer Leuchter für die Osterkerze.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt von Schleicher & Schüll in Düren über ihre Skizzirpapiere u. G. Hirth's Kunstverlag in München & Leipzig bei.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 11. 2. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

KUNSTAUSSTELLUNG IN ROM.

Nach der venezianischen Ausstellung dieses Jahres war es ein kühner Entschluss, auch in Rom noch eine veranstalten zu wollen. Waren doch in Venedig die besten Kräfte Italiens vertreten, und hatte man doch zugleich das Möglichste gethan, auch aus dem Auslande Bilder heranzuziehen und dabei erkennen müssen, dass der Wunsch, in Italien auszustellen, jenseits der Alpen nicht sehr lebendig war! Aber man wollte im Jubiläumsjahr der Hauptstadt auch deren Ausstellungspalast nicht leer lassen, und man hatte schon im Frühling auf die übliche Ausstellung verzichtet, um sie im Herbst nachzuholen. Ein großer Erfolg ist dabei nicht erzielt worden; schon äußerlich nicht, denn der Herbst ist in Rom eine sehr stille Zeit; die „Saison" beginnt erst Ende November wieder, und die Gäste, welche zur Eröffnung der Ausstellung sich versammelt hatten, stoben daher schnell wieder auseinander. Jetzt ist es in den Räumen so leer, dass es ein Ereignis ist, wenn man außer den Aufsehern, die sehr zahlreich vertreten sind, auch nur eine einzige Person antrifft. Der innere Wert der Ausstellung ist zwar größer als dieser klägliche Besuch erwarten lässt; aber doch geringer als der des venezianischen internationalen Unternehmens.

Verhältnismäßig reichlich ist die Plastik vertreten, und es entspricht dies vollkommen dem allgemeinen Zustand der Kunstbestrebungen in Rom. Für die Bildhauer ist Rom immer noch ein Centrum geblieben, und die Ateliers sind noch sehr zahlreich, wofür besonders wohl die trefflich geschulten Hilfskräfte, welche die Künstler hier finden, entscheidend sind. Dagegen haben sich die Maler von Rom mehr und mehr zurückgezogen, so dass hauptsächlich nur die Spanier in dieser Kunst noch den Namen Roms hochhalten.

Die deutschen Bildhauer Roms sind in dieser Ausstellung übrigens nur zum geringen Teil vertreten. *Sommer, Volkmann, Tuaillon* haben nicht ausgestellt. *Kopf* hat auch hier in einigen Büsten und Reliefs seine treffliche Porträtkunst bewährt; *Seeböck* ein reizvolles Miniaturwerk in Bronze „Venus wäscht den Amor" ausgestellt; *Gerhardt* ein Madonnenrelief, das besonders durch die Behandlung des schwierigen Materials (Rosso antico) bemerkenswert ist. Von italienischen Künstlern hat sich *Monteverde*, der Präsident des internationalen Künstlervereins, durch eine prachtvolle Büste des Prinzen Marc Antonio Borghese, eines imponirenden Charakterkopfes, hervorgethan. Im übrigen zeugt die Ausstellung von lebendigem Streben und von Erfindungskraft der italienischen Bildhauer, aber von wenig Rücksichtnahme auf das Mögliche und Ausführbare. Es ist nicht Zufall, dass größtenteils nur Entwürfe von Gips ausgestellt sind; diese Entwürfe sind nur zu oft von einer Art, dass ihre Ausführung kaum wünschenswert wäre. Besonders lässt die naturalistische Bestrebung der Gegenwart die Künstler zu sehr vergessen, dass die wesentliche Aufgabe der Bildhauerkunst doch die Darstellung des Nackten ist. Die Gestalten in Salontoilette und noch häufiger in zerrissener Lumpenkleidung, welche wir massenhaft modellirt sehen, würden in der Ausführung zu allerlei technischen Kunststücken Gelegenheit geben, aber das höchste Können des Bildhauers nicht bewähren können. Wer möchte *Gargiulo's* „Bestia umana", einen vertierten Gefangenen an der Kette, ausgeführt sehen oder auch *Magoni's* „Povera arte", einen ausgemergelten, aus hohlen, tiefliegenden Augen verzweifelt vor sich hinblickenden Mann, um welchen einige Künstlergerätschaften herumliegen? Was soll man aber gar zu einer Verirrung sagen, wie der *Giusti's*, der ein auf einer Schaukel sich umarmendes Paar darstellt; die Stricke

der Schaukel ragen in die Luft, bis sie abbrechen, und seine Stütze hat der Sitz an einigen Gewandstücken, welche herabhängen und die Erde berühren! Es zeigt sich bei alledem, von wie üblen Folgen gerade für die Skulptur die Abwendung von antiken Stoffen ist. Für diejenigen Bildhauer, welche sich den nackten Körper zu bilden wünschen, bleiben als Stoffe fast nur Adam und Eva übrig, welche denn auch auf dieser Ausstellung überreichlich vertreten sind. Ich will nur auf die hübsch komponirte Gruppe eines jungen Österreichers, *Weirich*, hinweisen, welche das erste Menschenpaar mit dem toten Abel darstellt. — Unter den kleineren Bronzen findet sich manches ansprechende Genreartige; erwähnt sei hier *Biondi*, der einen armen Landmann um seinen eben gefallenen Esel trauern lässt, auch *Jerace*, der einen jungen Löwen darstellt, der über eine ihm entgegenzüngelnde Schlange erschrickt.

Bei den Gemälden der Ausstellung muss man mehr als bei den Skulpturen die milde Aufnahmepraxis der Jury beklagen. Unter den Bildwerken ist viel Gesuchtes, Erkünsteltes, aber immerhin Interessantes; unter den Gemälden herrscht die matte Dutzendware vor. Das Glanzstück der Ausstellung, wie in Venedig Michetti's Tochter des Jorio, ist hier *Simoni's* Alexander in Persepolis; aber wie tief steht es unter jenem? Es ist bei aller Virtuosität doch ein widerwärtiges Effektstück, das in den Hauptfiguren, der fackelschleudernden Thais und dem seiner Selbstbeherrschung beraubten Alexander, die volle Unfähigkeit zur Erfassung eines großen althistorischen Moments bezeugt. Weder erkennt man in dem — bis auf die Farbe — negerhaft aussehenden König den macedonischen Eroberer, den Überwinder des Barbarentums, noch versteht man, wie diese lächelnde Modellfigur von tadellosen Formen auf den bösartigen Gedanken der Brandstiftung geraten ist! — Einiges Treffliche findet sich unter den Landschaften: *Sassi's* Gebirgsbilder (diesmal vom Monte Rosa), *Knüpfer's* Meeresbilder bedürfen keines Preises mehr. Sehr stimmungsvoll ist *Brandt's* Darstellung einer nur selten gemalten Partie des Forums: am Romulustempel. *Ferrarini* hat eine große, in Ton und Färbung sehr einheitliche und charakteristische Landschaft von der Insel Tasmania gegeben, und Fragiacomo wieder eine seiner venezianischen trefflichen Marinen. Auf sehr eigentümliche Weise hat *Coleman*, der Meister der Campagnabilder, diesmal seine große Leinwand staffirt: Kentauren nennt er die mehr amerikanischen Rothäuten gleichenden Gestalten, welche im Vordergrund auf Pferden, mit denen sie wirklich verwachsen scheinen, eine Furt passiren, im Hintergrund eine Heerde wilder Rosse jagen; die Cypressen und die Trümmerreste der Campagna di Roma blicken auf dieses phantastische Schauspiel hin.

An Porträts ist natürlich kein Mangel; aber des Bedeutenden ist auch hier nicht viel. Zwei meisterhafte Stücke hat *Villegas* ausgestellt; *Alma Tadema* ein mit raffinirter Berechnung angeordnetes Porträt des verstorbenen Bildhauers Amendola; in der Art Lenbach's, aber mit zu sichtlicher Abhängigkeit hat *Schuster-Woldan* ein männliches Bildnis gegeben. Mehr als Genrebilder hat *M. Fleischer* einige gut beobachtete italienische Typen hingestellt.

Zum Schluss sei unter den wenigen historischen Bildern noch ein treffliches von *Montefusco* herausgehoben: *Luigi Settembrini* (der in Italien allverehrte neapolitanische Gelehrte und Freiheitskämpfer) unterrichtet im Zuchthause seine Mitgefangenen, ein Bild von schöner Einfachheit und ungesuchter starker Wirkung.

O. HARNACK.

KORRESPONDENZ.

Dresden, Ende Dezember 1895.

Wenn die Dresdener Kunstfreunde in den Tagen, da das alte Jahr zur Rüste geht, rückschauend sich die Frage vorlegen, inwieweit das vergangene Jahr ihre Hoffnung auf die Wiederbelebung der Kunst in Dresden gefördert hat, werden sie kaum besonderen Anlass zur Freude und zu rosiger Stimmung haben. Das Jahr 1895 war für die Kunstentwicklung innerhalb der Mauern der sächsischen Hauptstadt ein recht stilles. Die Hoffnungen, die sich an die Eröffnung der neu erbauten Akademie und des Ausstellungsgebäudes knüpften, sind wenigstens in dem verflossenen Jahre noch nicht in Erfüllung gegangen. Allerdings haben wir auch dieses Jahr wieder in dem neuen Ausstellungsgebäude eine akademische Ausstellung gehabt; aber wenn schon die vorjährige Ausstellung keine Gelegenheit bot, eine Übersicht über den gegenwärtigen Stand der Kunstentwicklung zu gewinnen, so hat die diesjährige noch weniger befriedigt, obwohl sie innerhalb des von vornherein gewählten engeren Rahmens mit Geschmack arrangirt war und das technische Niveau der aufgenommenen Kunstwerke zu kritischen Bedenken nur in ganz vereinzelten Fällen Anlass bot. Wenn sie trotzdem den Beschauer gleichgültig ließ und nur wenige zu häufigerer Wiederkehr angeregt haben mag, so lag das vor allem daran, dass ihr eine größere Anzahl von Arbeiten fehlte, die das Maß anständiger Mittelmäßigkeit überragten und durch ihre Bedeutung zu immer erneuerter Betrachtung anregten. Denn obwohl sich ein großer Teil der Künstler, deren Wirken den Höhepunkt der Leistungsfähigkeit unserer modernen Kunst bezeichnet, von der Ausstellung ferngehalten hatten, so fehlte es doch nicht an einer Reihe glänzender Namen; leider aber hatte keiner dieser führenden Meister, den einzigen Klinger, dessen längst bekanntes „Urteil des Paris“ uns Dresdenern noch einmal gezeigt wurde, ehe es in Privatbesitz nach dem Süden entführt wurde, ausgenommen, ein Werk ersten Ranges nach Dresden gesandt, da sie es vielmehr vorgezogen hatten, ihre neuen Schöpfungen dem Publikum zur ersten Prüfung in München, Berlin oder Venedig vorzulegen.

Zudem fehlte das Ausland gänzlich, da man mit Rücksicht auf den mangelnden Raum von vornherein von einer Einladung nichtdeutscher Künstler abgesehen hatte. Noch empfindlicher wie diese Lücke war das Fernbleiben einer langen Reihe jüngerer Dresdener Künstler, deren Fortschritte beobachten zu können für jeden Dresdner Kunstfreund eine Art Herzensangelegenheit bilden sollte. Denn wenn Dresden je wieder in einen ernstlichen Wettbewerb mit den übrigen großen deutschen Kunstplätzen treten soll, so kann dies nur dann geschehen, wenn in Dresden selbst eine starke, leistungsfähige Künstlerkolonie aufblüht, deren Interesse mit demjenigen aller einheimischen Kunstfreunde auf das Engste verwächst, und die sich von der Teilnahme der besten Kreise getragen und gestärkt fühlt. Darum sollte man gegenüber diesen in der Stille sich regenden und nicht selten von materieller Not bedrängten jungen Kräften nicht allzu rigoros sein und in den Dresdener akademischen Ausstellungen auch Arbeiten Aufnahme gewähren, die noch nicht ausgereift erscheinen, vorausgesetzt, dass Spuren eines verheißungsvollen Talentes in ihnen anzutreffen sind. Die jungen Kräfte, von denen wir reden — sie gehören zumeist dem erst seit einigen Jahren bestehenden Verein bildender Künstler Dresdens (der Dresdener Secession) an — sollten aber ihrerseits alles daran setzen, um geschlossen aufzutreten und durch häufigere, kleinere Ausstellungen, für die sich wohl unschwer ein geeignetes Lokal finden ließe, nicht nur von ihrem Dasein Zeugnis abzulegen, sondern auch das Publikum mit dem Geist und Sinn ihrer Bestrebungen vertraut zu machen. Können sie doch nur dann mit einiger Sicherheit darauf rechnen, auch außerhalb Dresdens der Dresdener Kunst wieder zu Ansehen zu verhelfen, wenn sie in Dresden selbst festen Boden gefaßt haben.

Entsprechend dem geringen Angebot bedeutender Kunstwerke ist auch die Zahl der aus den Zinsen der Pröll-Heuer-Stiftung für die königliche Gemäldegalerie angekauften Bilder nur klein ausgefallen. Im ganzen wurden überhaupt nur drei Gemälde erworben: *Hans Thoma's* „Selbstporträt“, *Paul Baum's* „Trauer“ und *Carlos Grethe's* „Fliegender Fisch“. Von diesen drei Gemälden ist wenigstens das erste, das Selbstporträt Thoma's, das zuerst in der Thoma-Ausstellung des Ernst Arnold'schen Kunstsalons zu sehen war, ein voller Treffer, zu dessen Erwerbung man der Galerieverwaltung nur Glück wünschen kann. Thoma hat wenige Bilder geschaffen, die sich an innerer Vollendung mit diesem Werke messen können. In Thoma's eigenartigen Zügen spiegelt sich die ganze Tiefe des Gemütes, die diesem urdeutschen Künstler eigen ist, auf das Lebendigste wieder, und die technische Ausführung steht in diesem Bildnis auf einer Höhe, die der Meister in nur wenigen seiner Ölgemälde noch einmal wieder erreicht hat. Dagegen können wir weder an dem Bilde *Grethe's* noch auch an der Landschaft *Baum's* die künstlerischen Qualitäten entdecken, die für ihre Erwerbung maßgebend gewesen sind. Grethe's „Fliegender Fisch“, dessen Motiv uns unklar geblieben ist, kann als Farbenstudie ein gewisses Interesse beanspruchen, und *Baum's* „Trauer“ ist als symbolische Landschaft immerhin der Beachtung wert, aber weder das eine noch das andere dieser Bilder scheint uns bedeutend genug für die Auszeichnung zu sein, in die Dresdener Galerie aufgenommen zu werden. Nach unserem Geschmack wäre eine andere Auswahl wohl möglich, und jedenfalls mehr im Sinne der meisten Ausstellungsbesucher gewesen. Indessen spielt in allen solchen Fragen das subjektive Urteil der Einzelnen keine Rolle und zwar um so weniger, je mehr wir überzeugt sein können, dass sich die gegenwärtige Galerieverwaltung bei ihren Anschaffungen von festen Prinzipien leiten lässt, und dass eine möglichst vielseitige Vertretung der verschiedensten Kunstrichtungen ihr klar erfasstes Ziel bildet.

Die Thoma-Ausstellung der Arnold'schen Kunsthandlung war jedesfalls die erfreulichste Erscheinung, die uns, den Dresdener Kunstfreunden, in diesem Sommer geboten wurde, und wir würden sie sicher an dieser Stelle eingehend gewürdigt haben, wenn sie zuerst für Dresden zusammengestellt und nicht bereits vorher anderwärts gezeigt und eingehend besprochen worden wäre. Um so mehr aber können wir uns freuen, dass eines ihrer besten Stücke durch den Ankauf für die Galerie unser bleibendes Eigentum geworden ist, um das uns andere Städte wohl beneiden können.

Noch aparter, aber allerdings auch nur für das Verständnis eines engeren Kreises von Kunstfreunden berechnet war ein zweites Unternehmen der Ernst Arnold'schen Kunsthandlung, die in ihrem Teil eifrigst bemüht ist, uns mit den besten und modernsten Erscheinungen bekannt zu machen, die von ihr veranstaltete Ausstellung von Erzeugnissen des englischen Kunstdrucks, in der sämtliche Teile dieser Branche von den Originalzeichnungen an bis herab zu den Tapetenmustern und Plakaten vertreten waren. Ihr Schwerpunkt beruhte aber auf den Radirungen, unter denen sich eine stattliche Anzahl Blätter von *Whistler* und seiner Schule, ferner von Seymour-Haden, Herkomer, Cameron und anderen englischen Meistern befand. Die Leser unserer Zeitschrift werden sich dabei erinnern, dass wir in dem letzten Jahrgang den Versuch gemacht haben, wenn auch in kurzen Zügen, ein vollständiges Bild von der Entwicklung der modernen Radirung zu entwerfen, und wir können daher auf das an jener Stelle Gesagte verweisen, zumal wir gerade über die neuere englische Radirung eingehender gehandelt haben. Wir wollen daher hier noch nur darauf hinweisen, dass die von der Arnold'schen Kunsthandlung ausgestellten Blätter durchweg vorzügliche Exemplare waren, deren Beschaffung eine nur dem Kenner geläufige Summe von Arbeit erfordert haben muss. Auch darin liegt ein Verdienst, das dankbar anerkannt werden soll.

In den regelmäßigen Bilderausstellungen der genannten Kunsthandlung hat es im übrigen auch während der letzten Monate nicht an Gemälden gefehlt, die sich der Beachtung der Kunstfreunde empfahlen. Das vor anderen der Fall bei der kleinen Kollektivausstellung von Bildern *Hugo König's.* König stammt aus Dresden, gehört aber zu der großen Zahl sächsischer Künstler, die in ihrer engeren Heimat keinen Boden für die Entwicklung ihres Talentes finden konnten, und die sich deshalb gezwungen gesehen haben, ihr Glück auswärts zu versuchen. Gegenwärtig lebt er, mit dem Titel eines königlichen Professors ausgezeichnet, in München, wo er sich bei seinen Kollegen und im Publikum eines wohlbegründeten Rufes erfreut. Wie viele jüngere Künstler, hat sich König auf den verschiedensten Gebieten der Malerei versucht, doch wird man kaum fehl gehen, wenn man seine Hauptleistungen auf dem Gebiete der Landschaft sucht. Sein Gemälde „Abend im Walde“ mit der äußerst effektvollen Beleuchtung, die durch eine schmale Lichtung von hinten einfällt, ist ein Beweis für die Richtigkeit unserer Auffassung, die auch durch mehrere andere Landschaften mit Staffage, z. B. durch die Bilder: „Feierabend“ und „Am Weiher“ bestätigt wird. Das Motiv für das „Feierabend“ betitelte Bild rührt aus dem Lößnitzgrund bei Dresden her, der bisher von den Malern viel zu wenig auf seinen Reichtum an malerischen Partieen hin ausgebeutet worden ist. Ungemein geschickt gemacht ist auch König's „Madonna am Brunnen“, auf der wir die Gottesmutter mit dem Kinde auf einer steinernen Bank an einem Brunnen sitzend erblicken. Sie ist in ein weißes Gewand gekleidet und trägt einen langen, ebenfalls weißen Schleier, der ihr vom Kopf bis zu den Füßen herabwallt. In ihren Zügen liegt der Ausdruck der Sorge und des Kummers, der zu dem frühreifen, etwas kränklichen Antlitz des Knaben stimmt. Die ganze Gruppe ist brillant gemalt, aber zu studirt und überlegt, um einen befriedigenden Eindruck zu machen, wobei wir ganz davon absehen wollen, dass der Künstler auf das Streben nach einer religiösen Stimmung von vornherein verzichtet hat. Offenbar liegt für ihn die Gefahr, zu sehr auf dekorative Wirkungen auszugehen, ziemlich nahe, sonst würde er bei der Darstellung des Meißener Friedhofes im Schnee, die gleichfalls ausgestellt war, nicht in so hohem Grade mit koloristischen Gegensätzen gearbeitet haben, wie das der Fall war.

Lichtenberg's Kunstsalon machte die Dresdener Kunstfreunde namentlich durch zwei Sonderausstellungen der Werke *Hans von Volkmann's* und *Friedrich Kallmorgen's* mit der Entwicklung der Landschaft in Karlsruhe bekannt. Die Berufung der beiden ehemaligen *Lier-Schüler Schönleber* und *Hermann Baisch* nach Karlsruhe, von denen der letztere allzufrüh durch den Tod einer glänzenden Wirksamkeit entzogen worden ist, hat die besten Früchte gezeitigt und zu dem Ergebnis geführt, dass sich heute jungen Kräften kaum ein besserer Studienplatz empfehlen lässt, als die Landschafterschule, die sich in der badischen Hauptstadt in Anknüpfung an die von den genannten Meistern ausgegangenen Anregungen herausgebildet hat. Es ist eine eigene Frische und Saftigkeit in allen diesen Karlsruher Landschaften, die fast durch die Bank mit äußerst breitem Pinsel gearbeitet sind, und die sich insofern sehr weit von dem ihrem geistigen Vater Adolf Lier gegebenen Beispiel entfernen, als sie die bei ihm vorherrschende Neigung, das ganze Bild auf einen einzigen Gesamtton zusammenzustimmen, in ihnen völlig aufgegeben ist, und statt dessen das Bestreben hervortritt, die Bedeutung der Lokalfarbe resolut zur Geltung zu bringen. Das gilt namentlich von *Kallmorgen's* neueren Schöpfungen, unter denen uns der „Sonntagsmorgen auf einem holländischen Kanal“ und der „Landungsplatz des Fahrdampfers in Holland“ am besten gefallen hat.

Es ist interessant, die frische, urkräftige Anschauung *Kallmorgen's* mit der der Holländer selbst zu vergleichen, die bei aller ihrer unleugbaren technischen Sicherheit doch im allgemeinen immer noch an den Grundsätzen der älteren französischen Stimmungsmalerei festhalten und sich nur wenig von den Anschauungen der Freilichtmaler haben beeinflussen lassen. Dazu bietet sich aber gerade gegenwärtig in Dresden die beste Gelegenheit, da in den Räumen des sächsischen Kunstvereins eine Kollektion von gegen 250 holländischen Bildern ausgestellt worden ist, die von den beiden großen holländischen Künstlervereinen in Amsterdam und im Haag ausgewählt worden ist. Mit dieser Ausstellung ist der Kunstverein in eine neue Ära eingetreten, zu deren verheißungsvollen Anfang wir ihm nur gratuliren können. Wir kommen auf diese in jeder Hinsicht erfreuliche Veranstaltung zurück, sobald einigermaßen hellere Tage, als sie gegenwärtig sind, eine genauere Würdigung dieser holländischen Gemälde gestatten.

Inzwischen aber wollen wir heute noch nachtragen, dass sich der Besuch der Dezemberausstellung im Lichtenberg'schen Kunstsalon durch die Möglichkeit, die Bekanntschaft eines vielversprechenden Leipziger Künstlers, *Kurt Stoeving's,* zu machen, besonders lohnend gestaltete. Stoeving ist ein Schüler *Klinger's* und dokumentirt dieses sein Schülerverhältnis zu dem gefeierten Lehrer am deutlichsten in einem groß angelegten, aber noch etwas ängstlich durchgeführten Bilde, mit mehreren männlichen und weiblichen Akten einer Idylle, die er „Sommersonnenglück“ genannt hat. Weit bedeutender aber erscheint uns Stoeving in seinen Bildnissen, unter denen dasjenige *Klinger's* als eine Leistung ersten Ranges, gleich ausgezeichnet durch die Feinheit der Zeichnung und durch den pikanten Reiz der Pinselführung, wie die durch die Schärfe der Charakteristik, an erster Stelle hervorgehoben werden muss. Dasselbe Lob verdienen auch Stoeving's Selbstporträt und dasjenige seines Vaters, von denen namentlich das letztere monumental wirkt. Für

die meisten Besucher aber werden die beiden Bildnisse *Friedrich Nietzsche's* die größte Anziehung haben. Stoeving hat den Philosophen beide Male im Freien sitzend dargestellt. Das eine Mal sehen wir ihn von der Seite in einer großen Sommerlaube, die von grünen Weinlaubblättern ganz umrankt ist, das andere Mal sitzt er vor einem Baum so, dass wir ihn ziemlich von vorn erblicken. Es ist ein eigentümlich ernster Kopf mit dem Ausdruck seltener Energie; doch gestehen wir offen, dass wir uns von dem Manne, der sich die Lebensaufgabe gestellt hatte, alle Werte umzuwerten, eine andere Vorstellung gemacht haben, und dass uns deshalb eine Art Enttäuschung vor diesen Bildern nicht erspart geblieben ist. Es wäre jedoch verkehrt, aus diesem subjektiven Eindruck heraus einen Vorwurf gegen den Künstler erheben zu wollen; doch möchten wir der Meinung Ausdruck geben, dass die Wirkung beider Bilder größer gewesen sein würde, wenn Stoeving ihren genrehaften Charakter mehr zurückgedrängt hätte, zumal die malerische Durchführung des landschaftlichen Teils nicht auf derselben Höhe der technischen Vollendung steht, die Stoeving außer in einigen gleichfalls ausgestellten Kircheninterieurs vor allem in dem Bildnisse Klinger's erreicht hat. *H. A. LIER.*

NEKROLOGE.

*** *Der Landschaftsmaler Fritz Ebel*, ein Schüler Schirmer's in Karlsruhe, dessen Specialität die Darstellung der Buchenwälder Nord- und Mitteldeutschlands war, ist am 20. Dezember im Alter von 60 Jahren in Düsseldorf gestorben.

*** *Der Geschichtsmaler Ferdinand von Piloty*, der jüngere Bruder Karl von Piloty's, ist am 21. Dezember im 68. Lebensjahre in München gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Medailleur J. C. Chaplain* ist zum Direktor der künstlerischen Arbeiten in der Porzellanmanufaktur von Sèvres ernannt worden.

*** *Die Menzel-Gedächtnis-Medaille* ist von der Akademie der Künste in Berlin dem Professor *Max Koner* zuerkannt worden, als eine Auszeichnung für das Porträt des Altmeisters, welches der Künstler zum 80. Geburtstage Menzels geschaffen hat.

WETTBEWERBUNGEN.

=tt. *Aschaffenburg.* — Beim Wettbewerbe zur Gewinnung eines Modelles für den hierselbst zu errichtenden monumentalen Brunnen erhielt den ersten Preis und die Zusicherung der Ausführung, das als dorischer Brunnentempel hergestellte Modell des Bildhauers *E. Pfeiffer* und des Architekten *Paul Pfann*-München. Der eine zweite Preis von 1250 M. wurde dem Modelle des Bildhauers *Köllner*-Nürnberg und der andere zweite Preis von 1250 M. dem Modelle der Bildhauer *Balthasar Schmitt*-München, *Franz* und *R. Wörner*-Aschaffenburg erteilt.

=tt. *Würzburg.* — In der Aula unserer Universität fand die öffentliche Ausstellung von 17 Modellen des Wettbewerbes einer Aufsatzgruppe für den Neubau des hiesigen Kollegienhauses statt. Der erste Preis und die Ausführung der Gruppe in Kufsteiner Marmor mit einem Kostenaufwande von 25000 M. wurde dem Modelle „Prometheus beleuchtet das Weltall" des in Isny gebornen Bildhauers *Hubert Netzer*-München, der zweite Preis im Betrage von 1200 M. dem Modelle des Bildhauers *Ignaz Taschner*-München und der dritte Preis im Betrage von 800 M. zur Hälfte dem Bildhauer *Hermann Hahn*-München und zur andern Hälfte dem Bildhauer *Thomas Dennerlein*-München zugesprochen.

DENKMÄLER.

Paris. — Ein originelles Denkmal wird der vor einigen Jahren umnachteten Geistes verstorbene *Guy de Maupassant* im Parke Monceau erhalten. Das Monument, das gegenwärtig vom Bildhauer *Verlet* seiner Vollendung entgegengeführt wird, besteht aus einer Säule, die von der Büste des Verfassers von „Bel-Ami" gekrönt ist. Zu Füßen der Säule ruht auf Kissen eine schöne, elegante Frau, ganz modern gekleidet, einen Roman Maupassant's lesend. Der Entwurf ist voll Chic und Grazie. —:—

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Paris. — Das Cluny-Museum hat kürzlich ein bedeutendes Werk der französischen Edelschmiederei und Schmelzarbeit erworben. Es ist der Schrein der heiligen Valera, der in Spanien aufgefunden und anfänglich für byzantinische Arbeit gehalten wurde. Die nähere Untersuchung aber ergab, wie der „Voss. Ztg." geschrieben wird, dass der Schrein unzweifelhaft zu Anfang des 13. Jahrhunderts in Limoges angefertigt wurde. — Die heilige Valera ist neben dem heiligen Martial Beschützerin der Stadt Limoges. Der Schrein, aus vergoldetem Kupfer, ist 26 cm hoch und 15 cm breit. Die Heilige sitzt auf einem Throne, trägt einen die Arme bedeckenden Mantel und ein mit gefassten roten und grünen Steinen verziertes Kleid. Sie ist enthauptet und hält ihren abgeschlagenen Kopf mit den Händen. Der Kopf ist sehr fein gemeißelt, die schwarzen Augen sind aus Schmelz, der Ausdruck ist kindlich fromm und anmutig. Der Thron mit den Buchstaben S V in rotem Schmelz, ist von einem durch viele Säulchen gestützten Himmel überragt. Überall sind reiche Verzierungen in Email angebracht. —:—

*** *Meissoniers bekanntes Bildnis Alexander Dumas' des Jüngeren* ist von letzterem durch testamentarische Verfügung dem Louvre vermacht worden.

⊙ *Ein Hauptwerk Parmeggiano's, die sog. „Madonna mit dem langen Halse"*, ist aus dem Palazzo Pitti in Florenz nach der Pinakothek in Parma übergeführt worden. Zum Ersatz dafür hat letztere eine thronende Madonna von Cima da Conegliano für die Sammlung im Palazzo Pitti hergegeben.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Die Funde im Nemisee* nehmen einen immer größeren Umfang an. In der Sitzung der italienischen Deputirtenkammer vom 18. Dezember erklärte der Unterrichtsminister Baccelli auf eine Anfrage, dass die Regierung sehr eingehende Nachforschungen angeordnet habe, welche sich nicht bloß auf ein, sondern auf zwei im Nemisee versunkene

Schiffe erstrecken. Der Minister sprach die Hoffnung aus, dass es nicht nur gelingen werde, einen guten Teil der diese Schiffe zierenden Gegenstände, von denen bereits mehrere kostbare Schätze geborgen seien, sondern auch ein ganzes Schiff ans Tageslicht zu fördern.

KUNSTHISTORISCHES.

Trapezunt. — Die durch ihre gastfreundliche Aufnahme der Zehntausend (vgl. Xenophon, Anabasis) bekannte Stadt am Südufer des Pontus erlebte unter Alexius Großkomnenos und seinen Nachfolgern in der Zeit vom vierten Kreuzzuge 1204 bis zur Vernichtung des Komnenenreiches durch Mohammed II. 1460 eine nicht unbedeutende Kunstblüte, von der noch eine Reihe prächtiger spätbyzantinischer Bauten beredtes Zeugnis geben. Schriftliche Denkmäler rühmen ihre Pracht, die stattlich hohen Türme, die reichen Kirchen und Klöster. Mitten in der Stadt steht heute noch die Orta-Hissar-Moschee, ehemals eine der „Panhagia Chrysokephalos“ (d. i. der hl. Jungfrau mit dem goldenen Kopfe) geweihte Kirche, jetzt noch wohl erhalten und ein nur wenig durch mohammedanisches Bedürfnis verändertes Beispiel des byzantinischen Stils: ein großer, massiver Bau mit centraler Kuppel. Jenseits des östlichen Thales der Stadt steht in reizvoller Umgebung eine andere Moschee, die Yeni-Djuma, ehemals die Kirche des heiligen Eugenius, des Schutzpatrons von Trapezunt, der hier in der Diokletianischen Verfolgung den Märtyrertod erlitten haben soll. Diese Kirche ist kleiner als die vorgenannte, aber von den edelsten Verhältnissen, ein vollständiges griechisches Kreuz mit einer schönen Kuppel. Die Türken haben an der Nordseite ein hohes Minaret hinzugefügt. — Die dritte Kirche Hagia Sophia steht etwa drei Kilometer westlich vor der Stadt auf weithin sichtbarer Höhe am Meere. Sie ähnelt der erstgenannten, ist aber ein leichterer Bau, dessen Kuppel von abgelösten Pfeilern getragen wird. Daneben steht am westlichen Ende ein hoher Companile. Diese Kirche ist in Verbindung mit Baracken leider für militärische Zwecke eingerichtet. —:—

Samarkander Altertümer. — Aus Anlass der archäologischen Expedition nach Turkestan, die unter Führung des Grafen Bobrinski und des Akademikers Wesselowski im September 1895 in Samarkand eintraf, veröffentlicht ein genauer Kenner Mittelasiens, Herr Majew, früher Redakteur der „Turk. Wjed.“ einen wertvollen Artikel in den „Nowosti“, worin er darauf hinweist, welche bedeutenden Funde sich gerade in diesen bisher von der archäologischen Forschung recht stiefmütterlich behandelten Gebieten erwarten lassen. Das Studium der Samarkander architektonischen Altertümer hat schon im Frühjahre 1894 begonnen. Die Architekten *Kramarenko-Tscherbina* und *Pokryschkin* haben im Auftrage der kaiserlich russischen Akademie der Künste auf diesem Gebiete gearbeitet. Schon längst war es an der Zeit, sich um die Erhaltung, wenn nicht der mit prächtigen glasirten Kacheln bedeckten Gebäude selbst, der Zeugen der Größe des furchtbaren Tamerlan, so doch wenigstens der Abbildungen dieser Spuren der einstigen Größe Mittelasiens zu kümmern. Die genannten Künstler haben eine bedeutende Anzahl Zeichnungen von Baulichkeiten, Ornamenten, Schmuck etc. aufgenommen. Die Zeit und die Unwissenheit der Eingebornen vernichten diese prachtvollen Gebäude erbarmungslos. Die Kuppel des Mausoleums Tamerlans in Samarkand ist durch Erdbeben zur Hälfte eingestürzt und die Lücke hässlich mit grauem Thon, statt mit blauen Kacheln, ausgefüllt. — Die Moschee Schach-Saida, wo nach Mohammedanischer Sage in tiefem Schacht der nicht sterbende Heilige ruht, der auferstehen wird, wenn die Zeit der Weltherrschaft des Islam angebrochen ist, hat noch ärgere Beschädigungen erlitten. Die unwissenden Mullah haben seit 25 Jahren Stücke des Kachelbelages für gutes Geld an russische und ausländische Touristen verkauft. Von der Moschee Bibi-chanym sind nur Trümmer und ein vereinzelter Bogen vorhanden, der noch in seiner Zerstörung schön ist. In Schoara (Schachrisjabs), der Heimat Tamerlans, stand bei seinen Lebzeiten ein kolossaler Palast. Jetzt bezeugen nur noch die Ruinen von mächtigen Bogen, wie grandios und schön dieser Bau war. Wie eine elende Hütte sieht der jetzige, daneben errichtete Palast aus, in dem der Emir absteigt, wenn er nach Schachrisjabs kommt. — Auf eine noch reichere Ernte kann die archäologische Expedition bei Ausgrabungen in Samarkand auf dem sogenannten Kala-i-Afrosiab (Stadt Afrosiab) rechnen. Afrosiab hieß ein mythischer Herrscher Turans, nach welchem viele Örtlichkeiten nicht nur in Samarkand, sondern auch in Taschkend benannt wurden. Das heutige Kala-i-Afrosiab sind die Ruinen des alten Muriknod, das zweimal die Phalangen Alexanders des Großen in seinen Mauern sah. Alexander vernichtete die Stadt infolge eines Aufstandes und die Bevölkerung wurde sicher, wenn nicht getötet, so doch vertrieben. Die zerstörte Stadt bedeckte sich im Laufe der langen Zeit mehr als eines Jahrtausends mit Erde, die von den Steppenwinden angetrieben wurde, so dass die alte Stadt einem mit Hügeln besäeten großen Platze gleicht. Wie reich Kala-i-Afrosiab an Denkmälern aus dem frühsten Altertume sein muss, geht aus einem Vorfalle im Jahre 1878 hervor. Damals beabsichtigte man, vor dem Berliner Kongresse, eine Vorwärtsbewegung über Buchara und Afghanistan gegen die indische Grenze. Die Turkestaner Truppen wurden in Samarkand zusammengezogen. Der Oberst Fürst Trubezkoi ritt damals einst gegen Abend aus, um Afrosiab zu besichtigen. Eine Schar Tagelöhner mit ihren eigentümlich geformten Spaten auf den Schultern kam ihm entgegen. Er schlug ihnen vor, für einen Rubel auf einem beliebigen Punkte auf's Geratewohl die Erde aufzugraben, ob sich nicht irgend etwas fände. In weniger als einer halben Stunde gruben die Leute eine Bronzestatuette aus, einen sitzenden Mann, der mit dem linken Arme einen Löwen umfasst, fraglos griechische Arbeit. Nicht nur Samarkand, auch Taschkend, gleichfalls eine uralte Stadt, und überhaupt alle Kulturgebiete Mittelasiens sind nichts als ein einziges Grab voller archäologisch wertvoller Altertümer. Das ganze rechte Syr-Darjaufer ist mit den Ruinen einst reichbevölkerter und dann von den Mongolen zerstörter Städte bedeckt, und diese Ruinen gehen schnellstem Verfalle entgegen, weil die Eingebornen das Material zum Baue ihrer Masary (Grabmäler) verwenden. — Noch größeres wissenschaftliches Interesse erwecken die Spuren einstiger Städte am Amu-Darja, die von Steppensand bedeckt am oberen und mittleren Flusslaufe liegen. Hier stand einst das berühmte Termes, bei dem Alexander der Große den Amu überschritt, als er gegen Sogdiana aufbrach. Beim Zusammenflusse des Suchrab und Amu liegen die Ruinen einer noch älteren Stadt. Tachta-Keikuat, die schon lange vor dem macedonischen Einfalle bestanden hat, worauf die dort gefundenen Silbermünzen hinweisen. Heute ist Mittelasien verwüstet und entvölkert. Gestrüpp und Röhricht bedecken die Ufer seiner Flüsse. Fasanen, Eber und bisweilen auch Tiger bilden die Bevölkerung da, wo einst sich Gärten und kunstreiche menschliche Wohnungen so dicht aneinander reihten, dass, der Sage nach, eine Katze, über die Dächer springend, von Taschkend bis zum Aralsee gelangen konnte. —:—

*** *Ein neuer Rembrandt.* — Dr. *Abraham Bredius* hat in England ein bisher unbekannt gewesenes Gemälde von Rembrandt entdeckt. Seinen im „Nederlandsche Spectator" darüber gemachten Mitteilungen ist zu entnehmen, dass das Bild einen sehr alten Mann in Lebensgröße darstellt, der in einem Armstuhl sitzt. Das Hauptlicht fällt auf den goldgelben Mantel des Greises, und zwar auf die an den Schultern befindliche Stelle. Das Bild trägt die Signatur Rembrandt's und die Jahreszahl 1663. Der Meister war damals 57 Jahre alt und hatte im vorhergehenden Jahre die „Staalmeesters" und die „Verschwörung des Claudius Civilis" geschaffen. Das neu aufgefundene Gemälde, dessen einzelne Teile mehr mit dem Messer als mit dem Pinsel auf die Leinwand gebracht zu sein scheinen, erinnert stark an die in der Sammlung van der Hoop im niederländischen Reichsmuseum befindliche „Jüdische Braut".

VERMISCHTES.

*** *Kunstwerke im Betrage von 40000 Mark* werden auf der *Internationalen Kunstausstellung zu Berlin* 1896 aus den vorjährigen Überschüssen angekauft und den öffentlichen Sammlungen überwiesen worden. Der Reinertrag der letzten Kunstausstellung überstieg die Summe von 100000 M. Hiervon sind zunächst Geldbewilligungen an alle Beamten der Ausstellung gegeben werden. Von den verbleibenden 87000 M. sind 5000 den Berliner, 2000 den Düsseldorfer Unterstützungskassen zugewiesen worden. Den Rest von 80000 M. haben zu gleichen Teilen der Verein Berliner Künstler und die Akademie erhalten. Von der Summe, die der Akademie zugefallen ist, müssen im nächsten Jahr satzungsgemäß Kunstwerke für die Museen angekauft werden.

□ *Aus den Wiener Ateliers.* Der Medailleur *Ant. Scharff* hat im Laufe des Jahres eine ganze Reihe von Aufträgen erledigt, unter denen wir zunächst die Medaillen auf Hans v. Bülow und Joh. Strauß und die Plakette auf Anton Dreher hervorheben wollen. Die Bülowmedaille zeigt auf dem Avers das überaus gelungene Brustbild des berühmten Klavierspielers und Dirigenten. Die gewohnheitsmäßige Drehung des Kopfes und die charaktervollen Züge sind meisterhaft festgehalten. Im Revers die von einem Palmzweig und einigem Eichenlaub umgebene Inschrift. Die Medaille auf Johann Strauß ist nicht minder gelungen. Auf der Vorderseite gewahrt man das Brustbild des Walzerkönigs im Profil. Die Rückseite lässt uns in einen gefüllten Ballsaal blicken, in dessen Vordergrunde links allerlei Anspielungen auf Musik und Theater angebracht sind. Am meisten sticht die Geige hervor. Die Plaquette für den älteren Anton Dreher, den man in diesem Zusammenhange als Bierkönig zu bezeichnen versucht ist, bringt einerseits das Brustbild des Jubilars, andererseits eine rautenförmige, von Hopfen und Gerste umrahmte Tafel mit einigen Geschäftsdaten. Für dieselbe Persönlichkeit hat Scharff auch eine Medaille zur silbernen Hochzeit gefertigt mit den Bildnissen des gefeierten Paares einerseits und den Abbildern der drei Söhne andererseits. Einen mehr monumentalen Charakter als die bisher erwähnten Arbeiten hat die große Medaille auf die Eröffnung der rumänischen Donaubrücke bei Czernavoda. Den Avers ziert das lebensvolle Bildnis des Königs Karl von Rumänien. Auf dem Revers ist der Flussgott Danubius dargestellt, der im Vordergrunde auf dem Boden sitzt. Rechts ein Fels mit dem rumänischen Wappen. In der Ferne die neue Donaubrücke. Oben zwei Donaunixen mit einer Bandrolle, auf der die Inschrift: „PODVL REGELE CAROL I." Die Brücke wurde im Oktober 1890 begonnen und im September 1895 vollendet, Daten, welche ebenfalls auf der Medaille zu finden sind. Auch mehrere große Medaillons mit lebensgroßen Porträts hat Scharff in jüngster Zeit ausgeführt, so eines für das Grabmal des Dr. Edmund Singer auf dem Wiener Centralfriedhofe und eines für Adolf Meyer in Berlin. — Der Maler *Temple*, dessen Darstellungen aus den Wiener Bildhauerwerkstätten verdiente Anerkennung finden, malt gegenwärtig eine Innenansicht des Ateliers Scharff in der Graveurschule der Wiener Münze. Den Mittelpunkt bildet der genannte Medailleur. Einige andere Figuren sind in geschickter und sinniger Weise verteilt. Das Bild ist schon soweit untermalt, dass sich die wirksame Komposition überblicken lässt. Glücklich vollendet, wird das Bild in mehrfacher Beziehung für die Kunstgeschichte von Interesse sein. — *Eugen Felix* hat in jüngster Zeit mehrere lebensgroße Bildnisse vollendet, darunter das Brustbild eines russischen Gelehrten und last not least ein gelungenes Eigenbildnis: Felix, wie er leibt und lebt, mit dem Malgerät in der Hand.

⊙ *Bei der Beratung des französischen Kunstbudgets* in der Deputirtenkammer hat der Minister versprochen, zwei neue Forderungen ernsthaft in Erwägung zu ziehen. Die École des beaux-arts soll durch einen Anbau erweitert werden, worin Frauen Unterricht erhalten sollen, und den Pensionären der Villa Medici in Rom sollen die Mittel gewährt werden, Studienreisen nach Algier zu machen.

Athen. — Wie von uns schon seinerzeit gemeldet wurde, hat der in Alexandrien lebende Grieche Averow 600000 Drachmen zur Verfügung gestellt, um anlässlich der vom 5. bis 15. April 1896 stattfindenden „Olympischen Spiele" (Wettkämpfe in verschiedenen antiken und modernen Sportgattungen) das panathenäische Stadion zu restauriren. Die Regierung versprach ebenfalls ihre moralische Unterstützung und wurde durch die Ausgabe einer Reihe von Erinnerungsbriefmarken in den Stand gesetzt, dem Unternehmen auch materiell zu helfen, ohne das Budget zu belasten. So beläuft sich die bisher gesammelte Summe auf über eine Million Drachmen. Die Beteiligung an den Spielen soll aus allen Ländern Europa's stattfinden. Den Glanzpunkt der Feste werden die athletischen Kämpfe im Stadion bilden. Das Stadion wird auf Grund des alten Planes restaurirt. So erhält der Bau des Herodes Atticus eine prächtige Marmorbekleidung aus pentelischem weißen Marmor, soweit die finanziellen Mittel reichen. Die oberen Sitzreihen werden mit Bretterbelag vorlieb nehmen müssen. Die Eingangsfront soll möglichst getreu nach den antiken Vorbildern wieder aufgebaut werden. Bei den Arbeiten sind mehrere bis jetzt verschüttet gewesene Reste des alten Baues wieder zum Vorscheine gekommen, die dazu dienen, den Grundriss zu vervollständigen.

Nürnberg. — An dem Hause, in dem *Hans Sachs* wohnte, ist jetzt eine in Erz ausgeführte Gedächtnistafel angebracht worden. Das aus dem Überschusse der vierhundertjährigen Geburtsfeier des Meisters hergestellte Kunstwerk zeigt das lorbeerumkränzte Bildnis des Dichters, an beiden Seiten des Festons Genien mit Früchten und eine entsprechende Inschrift.

—:—

ZEITSCHRIFTEN.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1895. Heft 5.
Dr. Conrad Fiedler †. Von W. Bode. — Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts. Von Ed. Dobbert. — Vom Denkmal des grossen Kurfürsten in Berlin. Von Dr. D. Joseph. — Von den Kupferstichsammlungen in Italien. M. J. F. — Aus Holland. G.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 12. 16. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

RAFFAEL'S GEBURTSTAG.

Der Neudruck von Anton Springer's „Raffael und Michelangelo“ veranlasst mich, einen kleinen Fund mitzuteilen, den ich vor Jahren bei Gelegenheit anderer Studien machte und, wenn ich mich nicht irre, damals meinem verstorbenen Freunde meldete. In der neuen Ausgabe hat er keine Erwähnung gefunden. Leider bietet er nicht sowohl eine ganz gesicherte Lösung einer vielumstrittenen Frage, als vielmehr neue Zweifel und Möglichkeiten.

Über Raffael's Geburtstag besitzen wir bekanntlich zwei Zeugnisse, das des Kardinals Pietro Bembo und die Angabe Vasari's. In Bembo's Grabschrift, die bald nach Raffael's Tode verfasst ist, heißt es von diesem: vixit an. XXXVII. integer integros: quo die natus est eo esse desiit VIII. Id. April. MDXX. Hätten wir nur dies eine Zeugnis, so würde wohl niemand diese Worte anders verstehen, als dass der 6. April 1520 zugleich Raffael's Geburtstag war, an dem er sein 37. Lebensjahr vollendete; er würde demnach am 6. April 1483 geboren sein. Wenn daneben auch die Angabe Fabio Chigi's in seiner Lebensbeschreibung Agostino Chigi's (S. 30 ed. Cugioni) geltend gemacht wird: obiisse constat anno MDXX die VI Aprilis, eadem qua natus erat septem supra triginta ante annos, so scheint es mir einleuchtend, dass hier kein selbständiges Zeugnis vorliegt, sondern nur Bembo's Ausdruck fast wörtlich wiederholt wird. Beide Äußerungen schweigen davon, dass Raffael's Todestag auf den Karfreitag fiel.

Anders steht es mit Vasari: nacque . . . l'anno 1483 in venerdi santo (d h. 28. März) a ore tre di notte, und nachher: fini il corso della sua vita il giorno medesimo che nacque, che fer il venerdi santo, d'anni trentasette. Allerdings legt der Hinweis auf den giorno medesimo che nacque die Annahme nahe, dass Bembo's Elogium auch hier zu Grunde liege und die Bezeichnung des Karfreitags als des Geburtstages nur ein falscher Schluss Vasari's aus dem Todestage, der auf einen Karfreitag fiel, sei. Der so viel jüngere Vasari, der zur Zeit von Raffael's Tode noch ein Knabe war, scheint gegen das Zeugnis des unmittelbaren Zeitgenossen und Bekannten vixit annos XXXVII integros nicht aufkommen zu können. Allein dass Vasari doch nicht bloß aus Bembo's Epigramm seine Kunde geschöpft hat, beweist die in diesem fehlende Angabe der Geburtsstunde a ore tre di notte. Eine solche Angabe bringt Vasari, so viel ich sehe, nur noch bei Michelangelo (il sesto di di marzo, la domenica, intorno all' otto ore di notte), in sachlicher Übereinstimmung sowohl mit dem Eintrage des Vaters Buonarroti in seinem Hausbuch, als auch mit dem vermutlich auf Michelangelo selbst zurückgehenden Zeugnis Condivi's. Aber während Vasari bei Michelangelo diese genaue Angabe in Verbindung mit dem Horoskop bringt, fehlt so etwas bei Raffael. Das Misstrauen gegen eine so genaue Kunde wächst, wenn wir erfahren, dass die angebliche Geburtsstunde wiederum mit der sicheren Todesstunde zusammenfällt. Gewiss mit Recht erblickt Springer darin einen Ausfluß von Vasari's „übertreibendem pragmatischem Stile“. Nichtsdestoweniger bleibt die Thatsache bestehen, dass Vasari's Angabe nicht einfach auf Bembo's zugespitzte Fassung zurückgehen kann.

Die Nachricht von Raffael's Todesstunde verdanken wir dem lehrreichen und schönen Briefe, den der Venezianer Marcantonio Michiel (der sog. Anonymus Morellianus) am 11. April 1520 an einen Freund in der Heimat richtete; eine Kopie des Briefes ward von Marino Sanudo in seine ausführlichen handschriftlichen Diarii aufgenommen und ist daraus im Jahre 1800 von

Jac. Morelli veröffentlicht worden. Hier heißt es: il Venerdi Santo di notte venendo il Sabbato a ore 3 morse il gentilissimo et excellentissimo pictore Raphaelo de Urbino, und etwas später: Hora sì bella et lodevole impresa (die Reconstruktion des antiken Rom) ha interrotto morte, havendosi insidiosa rapito il mastro giovine di anni 34, et nel suo istesso giorno natale. Bei diesen anscheinend so einfachen Worten ist Eins unklar: was sollen zu Anfang die Worte venendo il Sabbato bedeuten? „3 Uhr Nachts" sind drei Stunden nach Ave Maria oder drei einhalb Stunden nach Sonnenuntergang. Die Sonne ging, wie mich mein Kollege Prof. Wislicenus belehrt, am 6. April 1520 in Rom um 6 Uhr 36 Minuten unter, Raffael starb also ungefähr um 10 Uhr abends. Dass diese Zeit noch zum Freitag gehört, wusste in Italien jedes Kind; rechnete man doch gelegentlich sogar die ganze Nacht noch zum vorhergehenden Tage [1]). Aber auch wenn man den Wochentag mit Mitternacht schloß: dass zwei Stunden nach Raffael's Hinscheiden der Samstag begann, konnte nur dann erwähnenswert scheinen, wenn dieser Samstag eine besondere Bedeutung hatte; denn das Bemerkenswerte war das Zusammentreffen von Raffael's Tod mit dem Todestage Christi, nicht aber, dass auch auf diesen Freitag ein Samstag folgte.

Das Rätsel löst sich durch einen Blick in die bezügliche Stelle von Michiel's Tagebuch, die gleich nach dem erschütterndem Ereignis niedergeschrieben ist. Sie ward schon 1861 in den Memorie dell I. R. Istituto Veneto, IX, 3 S. 409 ff. von Cicogna mitgeteilt, ist aber anscheinend unbeachtet geblieben. Der Eintrag lautet vollständig: Item morse Raffaello da Urbino, pittore eccellente, et architetto de la Chiesa di San Pietro, con gran dolore d'ogn'uno, et del Papa, che più fiate mandò a vedere come chel stava, et era giovine di 34 anni, et lasciò tra 3000 ducati de contadi, et case, et possessioni a Urbino, et la casa ove el stava, chel comprò per ducati 3000. in tutto per ducati 1600. Dolse la morte sua precipue alli litterati per non haver potuto fornire la descrittione, et pittura di Roma antiqua, chel faceva, che era cosa bellissima, per perfettione della guale haveva ottenuto un breve dal papa, che niuno potesse cavare in Roma, che non lo facesse intravenire. Morse a hore 3 di notte il venerdì santo venendo il sabato giorno della sua Natività. In dieser Aufzeichnung, die wie ein kurzer Entwurf zu jenem ausführlicheren Brief an Antonio di Marsilio anmutet, sind die Worte venendo il sabato völlig an ihrer Stelle, denn eben dieser Samstag wird als Raffael's Geburtstag bezeichnet. Also nur zwei Stunden vor Anbruch seines Geburtstages wäre er danach gestorben. Es ist, besonders gegenüber der epigrammatischen Ausdrucksweise Bembo's, begreiflich, dass der geringe Abstand weniger Stunden nicht berücksichtigt ward, sondern man es vorzog Geburts- und Todestag als zusammenfallend hinzustellen. Dabei musste natürlich der längst vergangene Geburtstag dem offenkundigen Sterbetag folgen, so gut wie die Sterbestunde später auf die Geburtsstunde übertragen worden ist. Diese kleine pia fraus muss sehr bald vorgenommen worden sein, da schon fünf Tage später derselbe Michiel das Zusammenfallen anmerkt (nel suo istesso giorno natale), während doch das verräterische venendo il Sabbato aus der älteren Angabe stehen geblieben ist [1]). Dies scheint mir wenigstens die natürlichste Erklärung zu sein, nicht etwa die Annahme, dass Michiel sich zuerst hinsichtlich des Geburtstages geirrt und nachträglich verbessert hätte. Michiel zeigt sich durchweg so lebhaft für die damaligen Kunstzustände Roms und insbesondere für Raffael interessirt, er weiß — trotz des Schreibfehlers 34 für 37 in der Zählung der Lebensjahre — so genau über alle seine Verhältnisse Bescheid, er lässt so deutlich durchblicken wie die Freunde bei der vierzehntägigen Krankheit des Künstlers gespannt dem nahen Geburtstag entgegensahen, dass ich mich lieber auf seine erste Angabe verlassen und die Entstellung in der oben bezeichneten Weise eingetreten glauben möchte.

Danach wäre also Raffael's Geburtstag um einen Tag später anzusetzen als sein Todestag. Aber von neuem taucht die alte Frage auf: ist damit das Monatsdatum gemeint, so dass Raffael am 7. April geboren wäre, oder der Wochentag, so dass Raffael's Geburtstag auf den Ostersamstag, also auf den 29. März 1843 fiele? Michiel nennt, gerade wie Vasari, kein Monatsdatum, sondern nur den auf den Karfreitag folgenden Samstag. Danach scheint es mir näherliegend, die zweite Alternative zu billigen. Geburtstage nach dem Monatsdatum spielten, wenn ich mich nicht irre, bis vor nicht gar zu langer Zeit in Italien eine weit geringere Rolle als Namenstage. Nun kommt freilich ein Raffaelstag nicht in Frage, aber die vigilia della Pasqua kann wohl als erheblich genug gelten, dass daran die Erinnerung an Raffael's Geburt bei seinen Freunden haftete. Somit halte ich

1) So lässt Vasari Michelangelo il sesto dì di marzo, la domenica, intorno all' otto ore di notte (d. h. ungefähr 2 Uhr nachts) geboren werden, während Michelangelo in der Nacht vom Sonntag 5. März auf den Montag 6. März geboren ist, wie der Vater bezeugt: ogi questo di 6 di Marzo 1474 mi nacque uno fanciulo mastio, posigli nome Michelangelo; et nacque in lunedi matina innanzi di 4 o 5 ore, d. h. nach Condivi in lunedì, quattr' ore innanzi giorno (Sonnenaufgang ungefähr 6½ Uhr).

1) Um ganz sicher zu gehen, dass die beiden Stellen des Briefes richtig abgedruckt seien, wandte ich mich an den Direktor des Wiener Archivs Herrn v. Arneth, Exc., mit der Bitte, den Brief in der dortigen Kopie von Sanudos' Tagebüchern — das Original ist 1868 an Italien abgetreten — neu vergleichen zu lassen. Herr v. Arneth entsprach meiner Bitte mit gewohnter Liebenswürdigkeit; der Abdruck erwies sich bis auf orthographische Kleinigkeiten als zuverlässig.

die Frage, wenn auch durchaus nicht über allen Zweifel hinausgehoben, so doch mit Wahrscheinlichkeit im Sinne Vasari's und Springer's gelöst, nur dass statt des 28. der 29. März eingesetzt werden muß.

Straßburg. *AD. MICHAELIS.*

DIE AUKTION SCARPA.

Am 14. und 15. November 1895 fand in Mailand die Versteigerung der Gemäldesammlung Scarpa statt. Früher in einem ansehnlichen Galeriegebäude aufgestellt, in dem schmucken Marktflecken Motta di Livenza bei Treviso, ist die Galerie Jahrzehnte hindurch ein Wallfahrtsziel von Kunstbeflissenen gewesen. Ihr Verkauf war nötig geworden durch die Erbteilung. Der Stifter der Galerie war ein Anatom von Ruf an den Universitäten von Modena und Pavia, Prof. Antonio Scarpa, 1752 geboren. Für die Galerie als Ganzes fand sich kein Käufer; infolge dessen wurde der bekannte Antiquar Giulio Sambon mit der Versteigerung der Sammlung in Mailand beauftragt. Die meisten Bilder waren im Zustande recht guter Erhaltung: fast nur Werke der bolognesischen, der venezianischen und der lombardischen Malerschulen. Es fehlte das merkwürdige Sebastiansbild von Mantegna, das aus der Galerie im Vorverkauf nach einem venezianischen Palast gekommen sein soll. Im übrigen war die Sammlung nach meiner Erinnerung nach ihren Hauptwerken in den Mailänder Auktionsräumen vollständig vertreten. Verlauf und Erfolg der Auktion mag dem Laienauge als Spiel des Zufalles erschienen sein. Von den achtzig Nummern erreichte ungefähr ein Vierteil keine hundert Lire, womit allenfalls die Rahmen bezahlt wurden. Bei einem reichlichen zweiten Vierteil stellten sich die Preise zwischen einhundert und fünfhundert Lire und das waren lauter Bilder mit bekannten, zum Teil auch berühmten Namen. Über diese zu berichten, lohnt sich nicht der Mühe. Freilich waren auch unter den mit Tausenden bezahlten einige, die wohl kaum ebensoviel hunderte von Liren erzielt hätten, wenn die Käufer derselben gewusst hätten, dass sie alte Kopien oder Schulbilder für Originale hinnahmen. Die begleitenden Umstände solcher „Zufälle" waren auch hier zum Teil derart, dass sie jedem Kenner ein ironisches Lächeln entlocken mussten.

Ein herrliches kleines Bild des Brescianers *Moretto,* Nr. 6, irrtümlich dem Paris Bordone zugeschrieben, nur einen halben Meter lang und 38 cm. hoch, wurde mit 9000 Lire gewiss nicht überzahlt; es soll für eine bekannte Wiener Privatsammlung erworben worden sein. In einer reichbewegten Landschaft bilden Madonna mit Kind und Johannesknabe eine liebliche Gruppe. Letzterer, dem Christkind mit Verehrung zugewandt und sein Schilfkreuz emporhebend, lehnt die Linke auf eine Inschrifttafel, deren Wortlaut „ISTIS ARMIS DE TOTO ORBE TRIUMPHABIS" die Situation präzisirt. Die beiden Halbfiguren unter Giorgione's Namen Nr. 13 (Lire 2200) waren zu steif und leblos, als dass man sie einem bekannten geringeren Meister hätte zumuten dürfen. Crowe und Cavalcaselle glaubten darin einen Nachfolger Romanino's zu erkennen und schlugen sogar Savoldo's Namen vor. Das Halbfigurenbild der Madonna mit Kind und dem hl. Joseph, Nr. 14, dem *Francesco Francia* zugeschrieben (Lire 2100), hatte bei schlechter Erhaltung in der Formgebung wohl den Anschein eines Originales und war insofern besonders interessant, als es fast genau übereinstimmte mit der Komposition eines bekannten Galeriewerkes von Boateri, Francia's Schüler. *Mazzolini's* Auferweckung des Lazarus, Nr. 24, ein tadellos erhaltenes Bildchen von strahlendem Kolorit und feinster Ausführung mit den gewohnten vergoldeten Strichlagen erwarb Sgr. B. Crespi für seine Galerie. Auf der Bildfläche steht das Datum: „1527 Agosto". Die beiden großen Flügel eines Altarwerkes, den Apostel Andreas und den auferstandenen Christus darstellend, früher in Maggianico bei Lecco, wo die zugehörige Predelle noch vorhanden sein soll, wurden einzeln verkauft, Nr. 28, der das Kreuz tragende Apostel in langem roten Mantel (Lire 6100) wurde für die Galerie Mond in London erworben, das Seitenstück, Nr. 29, in Zeichnung und Drapierung nicht eben ansprechend (Lire 5300) fiel einem englischen Kunsthändler zu. Ein schönes Rundbild des *Sodoma*, ein Jugendwerk, die hl. Familie mit einem Engel darstellend (Nr. 30, Lire 11100), grundlos und willkürlich dem Cesare da Sesto zugeschrieben, erwarb Sgr. Borgogna, der Sindaco von Vercelli, der mit diesem Bilde den dort fehlenden Vercellesen in seine Heimat zurückführt. Im Stil erscheint dasselbe als eine Fortbildung des in den Motiven ähnlichen frühesten Tafelbildes von Sodoma in der städtischen Galerie von Siena. Das verkürzt daliegende Christkind ist in beiden Bildern beinahe identisch.

Ein heißer Kampf entwickelte sich um den Besitz des sogenannten Porträts des Antonio Tebaldeo, Nr. 52. So gleichgiltig diese Benennung alle Beteiligten ließ, so wenig wirkte auch die Benennung Raffael verlockend, denn allen Kennern war es ein offenes Geheimnis, dass bei diesem Meisterwerk der Porträtkunst kein anderer Name als der des *Sebastiano del Piombo* in Frage kommen könne. Der Dargestellte könnte allerdings, wie vermutet worden ist, Raffael selbst sein, wenn auch das Haar mehr bräunlich und nicht so tief schwarz erscheint, wie auf anderen Porträtbildern aus seinem Mannesalter. Noch mehr scheint mir gegen diese Annahme zu sprechen, dass das Bild, in der Zeichnung schon den Einfluß Michelangelo's verratend, jenen Jahren angehört, wo der Venezianer dem Urbinaten feindlich gegenüberstand. Obwohl die Bezeichnung des Bildes als Tebaldeo ziemlich weit zurückgeht, so ist sie doch ganz unhaltbar, da der Dichter damals an fünfzig Jahre zählte und hier ist ein Dreißiger dargestellt. Aber all

diese Zweifel und Fragen sind Nebensache gegenüber dem überwältigenden Eindruck dieses Meisterwerkes der Malerei, das für den Preis von 135000 Lire von einer französischen Gräfin Chevigné erworben wurde. Die Wiederholung eines bekannten Bildes der Dresdener Galerie, Nr. 57 (in Dresden Nr. 221 als „Unbestimmter Venezianer") ein Liebespaar, Brustbilder, darstellend, trug auf der Mütze des Mannes die Bezeichnung: FRANCESCO MANCINI (nicht „Manzini", wie der Katalog angab). Ich halte dieses wie auch das Benson'sche Exemplar für geringer als das der Dresdener Galerie; es erreichte auch nur den Preis von Lire 1300. Dieser anderweitig nicht bekannte *Francesco* ist offenbar ein Zeitgenosse und vielleicht auch Verwandter des durch eine Signatur bekannten *Domenico Mancini*. Das Dresdener Bild kann jenem demnach auch nur vermutungsweise zugeschrieben werden. Von den übrigen Bildern sei noch erwähnt eine hl. Katharina in ganzer Figur, sitzend, von dem Genuesen *Bernardo Strozzi*, wofür 6000 Lire bezahlt wurden. *J. P. RICHTER.*

BÜCHERSCHAU.

Studien zur Geschichte der plastischen Darstellungsformen von *Alfred Gotthold Meyer*. I. Zur Geschichte der Renaissance-Herme. (Hermen in Holzschnitt- und Kupferstich-Folgen.) Mit einer Tafel. Leipzig, W. Engelmann. 1894. 28. S. 4. Preis: M. 2.40.

Der treffliche junge Gelehrte, der sich durch seine Forschungen auf dem Gebiete der italienischen Plastik und als Goethe-Kommentator in verschiedenen Fachkreisen vorteilhaft bekannt gemacht hat, beginnt in der vorliegenden, ursprünglich als Gratulationsschrift für den verstorbenen Joh. Overbeck erschienenen Abhandlung eine Reihe von Studien zu der Geschichte der plastischen Darstellungsformen, die sich in mannigfacher Hinsicht fruchtbar erweisen. Den Inhalt der Studie bildet eine Übersicht der Umwandlungen, welche die uralte Form der Herme durch die graphischen Künste der Renaissance erfahren hat. Es ist das freilich nur ein Ausschnitt aus der weiten und gestaltenreichen Kunst der Renaissance überhaupt. Und speciell für den vorliegenden Stoff würde die Erweiterung nach der plastischen Seite hin gewiss manche neuen Gesichtspunkte darbieten. Aber der Zweck, den der Autor verfolgte, war vornehmlich der, zu zeigen, wie frei die Phantasie der Künstler des 15. bis 17. Jahrhunderts mit der antiken Hermenform geschaltet hat, und für diesen Gesichtspunkt bieten besonders die Holzschnitte und Kupferstiche jener Perioden eine Fülle der merkwürdigsten Beispiele. Das antike Symbol des Gottes Hermes spielt in diesem Formenkonzert nur eine untergeordnete Rolle; sehr ergiebig zeigt sich die Renaissance-Phantasie dagegen in der dekorativen Ausbildung der Herme als der Karyatide verwandte Stütze; am üppigsten waltet sie auf dem rein ornamentalen Gebiet, wo die Herme als Element der Groteskenwelt erscheint. Die von dem Verfasser ausgewählten und durch Wort und Bild erläuterten Beispiele der Entwickelung reichen von der Hypnerotomachia Poliphili (1467) bis auf die Monstra des Frankfurter Malers Daniel Meyer (1609). Die Holzschnitte in der Hypnerotomachia stehen dem antiken Symbol geistig und formal noch verhältnismäßig nahe. In den Fratzen Daniel Meyer's ist aus der Herme ein förmliches plastisches Stillleben aus Rüben, Schinken, Würsten und Geflügel von unglaublicher Geschmacklosigkeit geworden. — Von beiläufigem Interesse ist die Bemerkung des Autors, dass hermenartige Bildungen im Mittelalter nicht nachweisbar sind, während tragende Figuren in ganzer Gestalt (nach der Weise der Telamonen oder Atlanten) bekanntlich jener Zeit nicht fehlen. Schließlich eine kritische Bemerkung zu der allgemeinen Einleitung des Verfassers, in welcher sich derselbe mit der vielversprochenen Frage über die Entstehung der Hermenform im Altertum und mit ihrer ästhetischen Würdigung befasst. Die Herme, sagt er mit Recht, ist „eine von der Entwickelung der Statue völlig zu trennende selbständige plastische Kunstform". Nicht richtig scheint es uns dagegen, oder wenigstens leicht misszudeuten, wenn er hinzufügt, dass der organische Bestandteil der Herme (der Kopf oder der Oberkörper) sich zu dem anorganischen (dem Pfeiler oder dem konsolenartigen Gebilde) ähnlich verhalte, wie etwa das Kapitell zum Säulenschaft. Die letzteren sind nach unserer Anschauung völlig adäquate, zu einem künstlerischen Organismus zusammengewachsene Elemente, während Kopf und Pfeiler der Herme disparater Natur sind und nur äußerlich an einander haften. *C. v. L.*

KUNSTBLÄTTER.

* *Der Radirer Max Horte in Berlin*, der in den letzten Jahren sowohl durch Reproduktionen von Gemälden, z. B. der Sixtinischen Madonna in ungewöhnlich großem Maßstabe, als auch durch Originalradirungen (Bildnisse von Bismarck und Moltke) Beweise einer starken Begabung für malerische Wirkung bei durchaus gewissenhafter und solider Zeichnung gegeben hat, hat vor kurzem das Wagnis unternommen, die bereits sehr lange Reihe der Bildnisse Kaiser Wilhelms II. noch durch ein neues zu vermehren. Bei der starken Konkurrenz musste er sich wohl die Kraft zugetraut haben, etwas leisten zu können, was wenigstens in der Ausdrucksweise seiner Kunst noch nicht da gewesen ist, und dieses Ziel hat er erreicht. Seine Radirung, die im Verlage von *Raimund Mitscher* in Berlin (Neu-Köln am Wasser Nr. 10) erschienen ist, stellt den Kaiser stehend nur bis zu den Knieen dar, misst aber 88 cm in der Höhe und 64 cm in der Breite. Es ist also eine höchst respektable Fläche, die der Künstler bei diesem Maßstabe zu bewältigen hatte. Er hat sich aber seine Aufgabe keineswegs leicht gemacht, nicht etwa das Hauptgeschäft der Effektmacherei der Farbe und dem Druck überlassen. Die Platte ist vielmehr in allen Teilen gleichmäßig durchgearbeitet, so dass man nirgends auf tote Stellen, auf für das Auge undurchdringliche Farbenflecke stößt. Der Radirer hat zu tiefe Schwärzen nach Möglichkeit vermieden und überall, wo es nur irgend anging, auf helle Wirkungen gearbeitet. Der Kopf, der, fast ganz in Vorderansicht dem Beschauer zugekehrt, sich gegen eine dunkle Draperie absetzt, die Achselstücke, der gestickte Kragen, die Fangschnüre der Generalsuniform, die rechte Hand, die sich mit festem Griff auf den Säbel stützt, das silberne Portepée, der Federbusch des Helms und die Handschuhe, die man auf einem Tische zur Linken des Kaisers sieht, — das sind zahlreiche Lichtpunkte, die dem dunklen Grundton in richtiger Berechnung das Gegengewicht halten. Es ist nicht häufig, dass bei Erzeugnissen der graphischen Kunst, deren Gegenstand auf das große Publikum berechnet ist, der künstlerische Sinn so reichlich befriedigt wird, wie durch dieses Blatt. Ohne auf die Feinheiten seiner Kunst zu verzichten, ohne die Hingebung zu vernachlässigen, die die Radirnadel

von jedem verlangt, der sie mit Ehren führen will, hat der Künstler zugleich die monumentale Wirkung erreicht, die man von einem Wandschmuck fordern darf. Das Blatt ist in verschiedenen Abdrucksgattungen von 100—30 M. zu haben. *A. R.*

H. A. L. Das unlängst ausgegebene zweite „*Vierteljahrsheft des Vereins bildender Künstler Dresdens*" entspricht den Forderungen, die in dem dem ersten Hefte beigegebenen Programme als Ziel dieser Veröffentlichungen bezeichnet wurden, in noch weit höherem Grade, als dies bei dem ersten Hefte der Fall war. Unter den fünf Blättern dieses zweiten Heftes, einer Radirung, zwei Lithographieen und zwei Lichtdrucken, steht der von *Georg Müller*-Breslau herrührende Steindruck, der uns den Tanz von fünf Panen zeigt, oben an. Ein barocker, in gewisser Hinsicht an Böcklin erinnernder Humor würzt die Darstellung dieser fünf hässlichen Gesellen, deren Wohlbehagen und ungebundene Lustigkeit sich dem Beschauer ungezwungen mitteilt. Um so ernster wirkt die Probe, die *Georg Lührig* aus seiner Todtentanzfolge, die vor einigen Jahren seinen Namen zuerst bekannt gemacht hat, dem Hefte beigegeben hat. Er führt uns in diesem Blatte den Verzweifelnden vor, der, des Lebens überdrüssig, zum Stricke greift, um sich der Qual des Daseins zu entledigen. Hinter ihm steht der Tod mit grinsender Geberde, aus der die Freude über dieses sein Opfer deutlich hervorgeht. Der künstlerische Wert des Blattes besteht hauptsächlich in der Feinheit der Lichtbehandlung. Denn obwohl das Blatt, dem düsteren Inhalt entsprechend, ganz dunkel gehalten ist, ergeben die helleren Partieen, in die richtige Beleuchtung gebracht, doch einen ganz eigenartigen Effekt, der den eigentümlichen Nervenreiz des schauerlichen Vorganges erhöht. Am wenigsten befriedigt die in Steindruck wiedergegebene Skizze *Robert Sterl's*, eines Künstlers, von dem man nach seinen bisher bekannt gewordenen Bildern mehr erwarten durfte. Sterl hat auf diesem Blatte vier Gestalten, zwei alte Frauen und zwei Männer zusammen gebracht und ihnen die Merkmale des Grames, Missmutes und Lebensüberdrusses verliehen, wobei er einen so dunklen Ton gewählt hat, dass man seine Darstellung nur teilweise erkennen kann. So ist das Blatt im Motiv wie in der Ausführung verfehlt, obwohl man auch an dieser Arbeit das Bestreben Sterl's, möglichst charakteristisch zu verfahren, bemerken kann. Die in zwei Tönen durch Lichtdruck wiedergegebene Zeichnung von *Karl Mediz*, auf der wir in einen Karstwald blicken, gehört gleichfalls nicht zu den besseren Leistungen dieses Künstlers. Dagegen übertrifft *Otto Fischer* in seiner Landschaftsradirung seine Steinzeichnung im ersten Hefte bei weitem. Er hat den einfachen Vorwurf, Birken an einem von Schilf und hohem Grase umgebenen See, mit großer Delikatesse behandelt und ein namentlich in dekorativer Hinsicht wirkungsvolles Blatt geschaffen, das nur in kleinen Nebendingen verrät, dass wir es hier mit einem Erstlingsversuch des Künstlers zu thun haben. — Jedenfalls lässt dieses zweite Vierteljahrsheft den Wunsch als berechtigt erscheinen, dass sich das Unternehmen des Vereins durch die Teilnahme recht weiter Kreise auch geschäftlich lohnend gestalten möge, damit auch diejenigen Kräfte desselben, die sich bis jetzt noch nicht an den Veröffentlichungen beteiligt haben, Gelegenheit finden, erfreuliche Proben ihres Könnens auf dem Gebiete der graphischen Künste abzulegen.

NEKROLOGE.

*** Der Bildhauer *Eduard Müller*, der Schöpfer der Prometheusgruppe in der Berliner Nationalgalerie, ist am 29. Dezember in Rom im 68. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Bildhauer Rudolf Schweinitz*, ein Schüler Schievelbeins, hat in Berlin am 7. Januar durch Erschießen seinem Leben ein Ende gemacht. Die misslichen Erwerbsverhältnisse der letzten Jahre trieben ihn zu diesem Schritt. Er stand im 57. Lebensjahre.

*** *Der französische Bildhauer Henri Alfred Jacquemart*, der sich besonders durch Reiterdenkmäler und als Tierbildner bekannt gemacht hat, ist anfangs Januar in Paris im 72. Lebensjahre gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Sir Frederic Leighton*, der Präsident der kgl. Kunstakademie in London, ist in den Peersstand des Königsreichs erhoben worden.

*** Dr. *Richard Muther*, außerordentlicher Professor der Kunstgeschichte an der Universität Breslau, ist zum ordentlichen Professor ernannt worden.

*** *Dem Geh. Oberregierungsrat Dr. Max Jordan*, Direktor der Berliner Nationalgalerie, ist beim Scheiden aus seinen Ämtern der Stern zum Kronenorden zweiter Klasse verliehen worden.

*** *Der italienische Maler Sartorio* ist als Nachfolger des verstorbenen Professors Brendel an die Kunstschule in Weimar berufen worden.

* Dr. *Theodor v. Frimmel* in Wien ist vom Grafen Arthur Schönborn-Wiesentheid, dem Chef des bayerischen Zweiges der Familie Schönborn, aus Anlass der Vollendung seines Verzeichnisses der Gemälde in den Schlössern Wiesentheid, Pommersfelden und Gaybach durch den Titel eines gräflich Schönborn-Wiesentheid'schen Galeriedirektors ausgezeichnet worden.

DENKMÄLER.

⊙ *Mit der Ausführung des Plans einer Ausschmückung der Siegesallee in Berlin* mit Standbildern brandenburgisch-preußischer Herrscher, den Kaiser Wilhelm II. bei seinem vorjährigen Geburtstage kundgegeben hat, ist vor einigen Tagen begonnen worden. Nachdem Prof. R. Begas zunächst dem Kaiser die Skizze zu einem allgemeinen Grundtypus für diese Denkmäler vorgelegt, hat der Kaiser den Bildhauern *Walter Schott* und *Max Unger* den Auftrag erteilt, Skizzen für zwei Denkmäler anzufertigen, nach deren Prüfung durch den Kaiser die Ausführung in Tiroler Marmor erfolgen soll. Als Kosten für jedes Denkmal sind etwa 50000 M. in Aussicht genommen. Die beiden ersten Standbilder sollen die Markgrafen Albrecht den Bären und Otto I. darstellen. Hinter jedem Standbild soll eine halbkreisförmige Bank aufgestellt werden, die durch zwei Hermen hervorragender Männer aus der Zeit der betreffenden Fürsten in drei Abschnitte geteilt werden wird. In jedem Jahr sollen zwei Denkmäler ausgeführt werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R *Der Landschaftsmaler Karl Heffner*, der jetzt seinen Wohnsitz in der Nähe von Florenz aufgeschlagen hat, hat bei *Eduard Schulte* in Berlin 68 Landschaften und landschaftliche Studien ausgestellt, die Früchte einer fünfjährigen

Thätigkeit, die sich nicht bloß auf Italien, sondern auch auf seine alten Studienplätze in England, Holland und Deutschland erstreckt hat. Heffner ist ein seltener Gast auf unseren großen Ausstellungen, und deshalb ist sein Name dem Publikum nicht so bekannt, wie es seine Werke verdienen. Wer seine künstlerische Eigenart aber einmal liebgewonnen hat, der wird sich an seinen Landschaften, auch wenn sie in so großer Zahl auftreten wie auf dieser Sammelausstellung, nicht so leicht müde sehen, zumal wenn die Motive so mannigfaltig sind wie hier. Für Heffner's Augen und für sein malerisches Gefühl entfaltet eine Landschaft ihre höchsten Reize im Vorfrühling, im Frühling und im Herbst, und bei der Wahl eines Motivs verzichtet er selten auf eine spiegelnde Wasserfläche, die allerlei Luft- und Lichtwirkungen aufnimmt und zurückstrahlt. Darum sind auch die Schweizer Gebirgslandschaften (Matterhorn und Grindelwaldgletscher) seiner Eigenart weniger entsprechend als die prächtige Frühlingslandschaft bei Florenz mit den blühenden Obstbäumen und dem die üppige Wiese durchschneidenden Bach, der Blick auf das von dichten Frühlingsnebeln umwallte Schloss Windsor, die feine Themselandschaft, die holländische Kanallandschaft bei Morgenstimmung und die Ansichten von der Insel Rügen. Von starkem Stimmungsgehalt und zugleich von frappirender Wahrheit in der Charakteristik sind auch die aus den Höhen um Florenz geschöpften Motive: der von Cypressen umrahmte „Bello Sguardo“ und die Partie aus der Villa des Malers. — Bei einem Manne von der künstlerischen Gewissenhaftigkeit Heffner's versteht es sich von selbst, dass auch die kleinen Studien mit derselben Sorgfalt, mit demselben zarten Schmelz des Tons durchgeführt sind wie die größeren Gemälde. — Der übrige Inhalt der Schulteschen Januarausstellung besteht fast ausschließlich aus Bildnissen, unter denen jedoch nur die in halber Lebensgröße ausgeführten Herrenbildnisse in Salons und Arbeitszimmern von dem bekannten Düsseldorfer Genremaler *Max Volkhart* und die großen Repräsentationsbildnisse von *C. Bennewitz v. Loefen* jun., ebenfalls einem Sprößling der Düsseldorfer Schule, höheren Ansprüchen genügen. Einen bedauerlichen Rückschritt lassen die Damenbildnisse von *H. Fenner-Behmer* erkennen, der aus einem begabten Erneuerer des Holbein'schen Stils schnell, wohl in Folge von Massenproduktion, zu einem oberflächlichen Modemaler geworden ist. Ein frisches Talent für die Landschaft, das noch durch keine Schulmeinung verdorben ist, lernten wir in dem Münchener *C. Bößenroth* kennen, der noch imstande ist, das Sonnenlicht auf der Leinwand einzufangen, ohne, wie die Münchener Naturalisten, dabei Hekatomben von Farbentuben zu opfern.

*** *Die internationale Kunstausstellung in Berlin* wird nicht am 2. Mai, sondern erst am 3. Mai eröffnet werden, weil am 2. Mai die Festlichkeiten zur 200jährigen Jubelfeier der Akademie beginnen. Sie werden in öffentlichen und internen Festsitzungen, in einem dreitägigen Musikfest und in einer Ausstellung in der Akademie bestehen. Auch werden mehrere Festschriften vorbereitet, darunter eine illustrirte Geschichte der Akademie. Bei dem Wettbewerb um die Medaille sind die Bildhauer Felderhoff, Hidding, Lepcke, Rosse und Schulz unter 38 Konkurrenten mit fünf gleichen Preisen ausgezeichnet worden. Die Entscheidung hängt vom Kaiser ab, der das Protektorat übernommen hat.

Dresden. — In der Secessionisten-Ausstellung von Ernst Arnold's Hofkunsthandlung sind mehrere Arbeiten des Müncheners *W. Volz* aufgestellt. Auch sonst weist die Ausstellung zur Zeit interessante Arbeiten von Jakob Maris, Heilbut, Hörmann u. a. auf. Für die nächste Zeit bereitet die Kunsthandlung eine umfangreiche Ausstellung von Arbeiten des bekannten französischen Künstlers Raffaëlli vor.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** *In der ersten diesjährigen Hauptversammlung des Vereins Berliner Künstler* wurden die Vorstandwahlen vorgenommen. Danach besteht der Vorstand aus folgenden Personen: Professor *Ernst Koerner*, I. Vorsitzender, *K. Hoffacker*, II. Vorsitzender, *Ernst Hausmann*, I. Schriftführer, Dr. *H. Seeger*, II. Schriftführer, Professor *F. Schwenke*, I. Säckelmeister, *Richard Rusche*, II. Säckelmeister, und *Hans Dahl*, Archivar.

— Das vorjährige *Winckelmannsfest der Archäologischen Gesellschaft in Berlin* nahm unter äußerst zahlreicher Beteiligung von Gästen und Mitgliedern — unter jenen befand sich der griechische Gesandte, Herr *Rhangabé* Exc. — einen sehr anregenden Verlauf. Die mit einer schönen farbigen Tafel ausgestattete Festschrift: „Eine attische Lekythos des Berliner Museums, von Franz Winter“ war schon vor dem Feste den Mitgliedern zugegangen, die Gäste erhielten sie am Festabend selbst. Reichen Schmuck von Bildern und Karten zeigte der Saal. Am meisten fesselten die Blicke die prächtigen Photographieen des Silberfundes von Bosco Reale, die in zuvorkommender Freundlichkeit die Herren Baron *Edmund von Rothschild* und *Héron de Villefosse* aus Paris der Gesellschaft für diesen Abend zur Verfügung gestellt hatten; die jüngst fertiggestellten Originalaufnahmeblätter aus dem großen Kartenwerke von Attika, aufgenommen von den Herren Hauptmann *Stengel* und Premierlieutenant *Kaupert*, waren von Herrn Geheimrat Dr. *Kaupert* ausgehängt worden; das Kunstgewerbemuseum endlich hatte die meisterhaften, von *Alexander Kips* gemalten Kopieen pompejanischer Wanddekorationen für den Vortrag des Herrn *Puchstein* hergeliehen, der auch durch zahlreiche Aquarelle von der Hand des Herrn Baumeisters Dr. *Koldewey* veranschaulicht wurde. Außerdem war ausgestellt das neue, staunenswert genaue Modell der Akropolis des Bildhauers Herrn *Walger* und eine Reihe von Thongeräten, die Herr Dr. *A. Körte* in einem Tumulus bei Bos-öjük in Phrygien gefunden hatte. Der erste Vorsitzende, Herr *Curtius* Exc., eröffnete nach einer Erinnerung an Eduard Gerhard's hundertsten Geburtstag (29. November) die Reihe der Vorträge mit einer Darlegung der Verhältnisse Olympia's in römischer Zeit; Herr *Puchstein* folgte mit einem Vortrage über die Darstellung von Bühnenfronten in der pompejanischen Wanddekoration; sodann besprach Herr *Winter* an der Hand der erwähnten Photographieen die Hauptstücke des Silberschatzes von Bosco Reale und zum Schluss machte Herr *Körte* Mitteilungen von seiner Entdeckung einer Stätte trojanischer Kultur bei Bos-öjük in Phrygien. An die Vorträge schloss sich ein Abendessen, bei dem Herr Wirkl. Geh. Rat Dr. *Schöne* in Vertretung des ersten Vorsitzenden, der sich für die Tafel hatte entschuldigen lassen, den Kaisertoast ausbrachte.

KUNSTHISTORISCHES.

Das jüngste Gericht der Wiener Akademie. Dass das allgemein als ein Hauptwerk des Hieronymus Bosch geltende Triptychon der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien (579—581) wirklich von der Hand dieses Meisters sein sollte, war mir seit langem mehr als zweifelhaft. Ein Vergleich mit den beiden bezeichneten und sicher echten Triptychen, die neuerdings aus den Depots der kais. Gemäldegalerie hervorgeholt worden sind, ergiebt, dass auch hier —

wie in so vielen anderen Fällen — der Gegenstand der Darstellung zu jener Zuschreibung verführt hat. Außerdem glaubte man in dem Buchstaben, der auf der Messerklinge rechts im Vordergrunde des Mittelbildes angebracht ist, den Anfangsbuchstaben des Namens Bosch zu erkennen. Nun ist aber dieses sicher kein B, sondern eine ganz gewöhnliche Form des M, wie sie sich genau gleich z. B auf einem Stich des Meisters E. S. (Jahrb. der preuß. Kunstsamml. XI, 81) wiederfindet. Der Buchstabe führt uns auf die naheliegende Vermutung, der Maler des Bildes könnte mit *Jan Mandijn* identisch sein, der nach Van Mander „seer op zijn Jeronimus Bos fraey was van ghespoock en drollerije". Jan Mandijn, 1500 (wahrscheinlich in Haarlem) geboren, war in Antwerpen thätig, wo er in den Jahren 1530—1557 Lehrlinge, darunter 1550 Gillis Mostaert und 1557 Barth. Spranger, aufnahm. (Van den Branden, Gesch. der Antwerp'sche Schilderschool, 1883, S. 159.) Der Charakter der Gemälde des Triptychons widerspricht nun nicht einer Zuteilung derselben an die Antwerpener Schule, deren Einfluss man besonders in den Grisaillen der Außenseite der Flügel bemerkt. Daneben fallen einige Ähnlichkeiten mit den Werken des Herri Bles, der gewiss auch zeitweise in Antwerpen thätig war, auf, ohne dass man diesem einen Anteil an den weitläufigen, trüben, etwas monotonen Landschaften einräumen möchte. Ein Vergleich mit dem einzigen beglaubigten Werke des Jan Mandijn, der mit vollem Namen bezeichneten Versuchung des h. Antonius beim Princ. Corsini in Florenz (Bode im Cicerone 6. Aufl. 652 d), würde hier entscheidend sein; leider konnte ich bei meinem letzten Aufenthalt in Florenz dieses Bild nicht sehen.

Wien, November 1895. *GUSTAV GLÜCK.*

VERMISCHTES.

*** *Die Kaiserin Friedrich* hat das Protektorat über den Verein für Originalradirung in Berlin aus Anlass seines fünfzigjährigen Bestehens übernommen.

Das Kunstgewerbemuseum in Berlin veranstaltet in den Monaten Januar bis März 1896 die nachstehenden Vorlesungen: a) Über Formenlehre für Möbeltischler hält Herr Direktor Dr. *P. Jessen* zehn Vorträge, Montag Abends $8\frac{1}{2}$—$9\frac{1}{2}$ Uhr, Beginn: Montag, den 13. Januar 1896; b) über Kunsttöpferei im Altertum hält Herr Dr. *Franz Winter* zehn Vorträge, Donnerstag Abends $8\frac{1}{2}$—$9\frac{1}{2}$ Uhr, Beginn: Donnerstag, den 16. Januar 1896; c) über Wandmalerei vom Altertum bis zur Gegenwart hält Herr Dr. *Friedrich Back* zehn Vorträge, Freitag Abends $8\frac{1}{2}$—$9\frac{1}{2}$ Uhr, Beginn: Freitag, den 17. Januar 1896. Die Vorlesungen finden im Hörsaal des Museums statt, der Zutritt ist unentgeltlich.

Düsseldorf. Ein neues Bild *Eduard v. Gebhardt's* bedeutet für die Düsseldorfer Kunst stets ein Ereignis, denn er ist ihr hervorragendster Vertreter. Sein jetziges Bild stellt den „zwölfjährigen Jesusknaben im Tempel" will sagen „im mittelalterlichen Bibliothekzimmer" dar, denn Gebhardt führt uns, wie jedermann weiß, das Leben des morgenländischen Religionsstifters im Gewande des 15. Jahrhunderts vor. — Zu allen Zeiten und in allen Landen ist es Sitte der Künstler gewesen, die heiligen Legenden Zeit und Land anzupassen, eine wertvolle Folge der ungetrübten Naivetät damaliger Geschlechter. Nur unser unpersönliches, exaktes Jahrhundert hat bis kurz vor Thorschluss davon eine Ausnahme gemacht, — bis Gebhardt und Uhde kamen, zwei originalitäthungrige Neuerer: Jener, kein moderner Mensch (im Sinne der vibrationsbedürftigen, komplizirten Seelenkünstler, genannt Neuidealisten), doch ein großer Künstler, fühlte sich zu sehr mit den deutschen und holländischen Meistern des 15. Jahrhunders verwandt, um nicht ihr Epigone zu werden; dieser, ein Kind der neuen Zeit, löste in seinen Bildern jene brennende Gegenwartsfrage, den altruistischen Zeitgedanken aus, das Evangelium der „Liebe" predigend. Dennoch fand Uhde nur geringen Beifall und Gebhardt, der weit weniger auf neuen Bahnen wandelte, die allgemeinere Anerkennung, indem Uhde's Milieu-Auffassung das Empfinden befremdete. Aber Uhde ist und wird von diesen beiden Kunstpionieren der dauernd wertvollere bleiben, denn Gebhardt's Kunst fehlt, weil sie nur eine kluge Abschrift einer vergangenen Epoche ist, der Pulsschlag unserer Zeit. Sie wird nie ein Blatt im Kulturgeschichtebuch der Jahrhundertswende sein, das kommenden Geschlechtern von unserm Empfinden beredt erzählt. Zwei andern Bibelmalerrichtungen ist dies vorbehalten: Uhde und jenen, nach unbefleckter Schönheit ringenden Träumern, deren neo-katholische Sehnsuchtswünsche sich im Stile Burne-Jones' und Puvis de Chavannes' äußern. — Abgesehen von dieser kulturgeschichtlichen Wertminderheit ist Gebhardt's neues Bild selbstverständlich wieder ein Kunstwerk ersten Ranges. Es ist kaum denkbar, eine Anzahl Gelehrter in schwarzen pelzverbrämten Talaren, einem Knaben zuhörend, voll feinerer natürlicherer Charakteristik zu gestalten, als es hier geschehen ist. Für mein Empfinden sieht der Jesusknabe, gelinde gesagt, ein wenig ‚beschränkt' aus, doch der Typus scheint mir Absicht; was Gebhardt mit ihm sagen will, zu enträtseln, würde mich hier zu weit führen. *SCURATOW.*

VOM KUNSTMARKT.

Leipzig. — Am 20. Januar gelangt durch die Kunsthandlung von C. G. Boerner, Nürnbergerstr. 44, die hinterlassene Kunstsammlung des Generallieutenant *von Blumröder* zur Versteigerung. Der Katalog umfasst 2578 Nummern und weist eine reiche Porträtsammlung, Kupferstiche und Radirungen, dabei ein Werk D. Chodowiecki's, Handzeichnungen u. a. m. auf. Besonders erwähnenswert sind: „Herzog von Weimar und Goethe beim Schachspiel" und „Amor auf einem Löwen reitend"; beides Handzeichnungen von Friedrich Wilhelm IV. von Preußen.

Berichtigung. In der Kunstchronik lfd. Jahrg. Nr. 10 Sp. 154 Zeile 2 von unten lies *Tierstudien* statt Freistudien.

ZEITSCHRIFTEN.

Architektonische Rundschau. 1896. Liefg. 3.

Tafel 17 u. 18. Anbau zum Landhaus Nymanns b. Crawley (England); erbaut von Prof. A. Messel in Berlin. — Tafel 19. Entwurf zu einem Börsen- und Handelskammergebäude für Mailand von Chiodera & Tschudy, Architekten in Zürich. — Tafel 20. Fenstermotive von Privathäusern in Nürnberg, aufgenommen von F. Walther daselbst. — Tafel 21. Wohnhaus Lohe in Düsseldorf; erbaut von Baurat Otto March in Charlottenburg. — Tafel 22. Saal im Schlosse zu Muskau; erbaut von Prof. Gabr. Seidl in München. — Tafel 23. Restaurant Bachner in Stuttgart; erbaut von Eisenlohr & Weigle, Architekten daselbst. — Tafel 24. Westansicht der St. Annenkirche in Danzig; aufgenommen vom Reg.-Baumeister Cuny in Thorn

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 8.

Max Schmidt. Vom Herausgeber. — Neujahrskarten. — Zwei Porträtausstellungen in New-York. Von P. Hann.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 13. 23. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUSSTELLUNG DES DÜSSELDORFER KÜNSTLERKLUBS „ST. LUKAS".

Alljährlich im Dezember veranstaltet der Künstlerklub „St. Lukas" in den oberen Räumen des Schulteschen Salons seine Separat-Ausstellung. Er ist eine Vereinigung der hervorragendsten Mitglieder der Düsseldorfer Secession und giebt augenblicklich das Beste, was die Kunst-Jugend der Stadt zu geben vermag; denn die kleine Elite hat Solche, die hier das Mittelmaß ausmachen, nicht in ihre Reihen gelassen. Der Besuch der Ausstellung ist daher der ungetrübteste Genuss, den man vom Düsseldorfer Kunstschaffen empfangen kann und die Existenz des „St. Lukas-Klubs" eine ebenso erfreuliche wie notwendige Erscheinung.

Man redet augenblicklich wieder viel von einer Vereinigung der entzwisteten Parteien, hier sowohl als auch in Berlin und München, — ich kann mich dafür nicht begeistern. Nur die strengste Sonderung und strengste Jury kann die Ausstellungen beider Parteien zu reinem Genuß erheben, wie die einzelnen Werke zur entsprechenden Geltung bringen. Im andern Falle müsste ein schier unerschwinglicher Saalüberfluss zur Verfügung stehen, um auf diesem Wege eine siebfeine Sonderung durchzuführen, — dann wäre selbst völlige Jury-Losigkeit ebenso interessant, wie am Platze. Da dies Vermögen jedoch vorläufig in unabsehbarer Ferne liegt, müssen strengste Scheidung und Jury das Ihre thun, um Kunstwerk und Künstlern gerecht zu werden. Eine Erfolgprobe dieses Verfahrens ist hier der in geschlossener Reihe vorgehende „St. Lukas-Klub".

Eine dünne, glitzernde Perlenkette, hängen seine Bilder an den Wänden und bieten einen lockenden Anblick; ob die Perlen alle echt sind, will ich vorläufig dahingestellt sein lassen, doch sie funkeln und glitzern und bemühen sich echt zu sein, und der gute Wille macht einem hier immerhin schon Freude.

Wenn man einen Überblick über das junge Düsseldorf wirft, so scheint es, dass *Arthur Kampf* unter den Figurenmalern sein hervorragendster Vertreter ist. Sein bedeutendes, vorzüglich geschultes Können gleicht alle andern hier vorhandenen Eigenschaften aus; leider fehlt ihm, wie seinem Lehrer etwas, das künstlerisch Tiefe, Vornehme, Geistschaffende. Daher wirkt seine Kunst manchmal da, wo er ihr nicht das goldverbrämte Mäntelchen der Historie umhängt, sondern ins alltägliche Leben, oder, wie neuerdings, sogar zur Symbolik greift, etwas platt und trivial. Das naturalistische Sujet scheint eine gute Feuerprobe für die Tiefe eines Künstlers zu sein. Es ist weit schwieriger, in ihm sich als Persönlichkeit zu behaupten, als das Fehlen einer solchen unter dem Rauschgold moderner Romantik zu verstecken leicht ist. Kampf irrte unsicher von einem zum andern, das Beste was er thun kann, ist, beim Historienbild zu bleiben, um an ihm sein hervorragendes Können zu zeigen und würdig auszuüben.

Weitaus den größten Ehrgeiz, modern zu sein, und das größte Verständnis und die größte Liebe für die neu-idealistischen Strömungen der modernen Kunst zeigt *Willy Spatz*. Ihm haben es die englischen Neu-Prae-Rafaeliten angethan. Leider scheint es, als ob dies Verständnis ihm fast zum Verhängnis geworden, das Vermögen seiner Ursprünglichkeit gewaltsam in das Prokrustesbett seiner Wünsche dehnend; denn seine Kunst scheint manchmal zu wenig auf Erlebtem, auf Naturstudium zu beruhen. Sind Figuren und Kolorit nur eine Kondensation nebelhafter Phantasieerscheinungen, so werden nur Marionetten der Retorte entschlüpfen. Ohne die strengsten Naturstudien ist keine Kunst haltbar. Diese

Studien jedoch sollen sich nicht auf die durch das Auge geschauten photographischen Details des Äußeren beziehen, sondern ein intuitives Erfassen des Wesens der Dinge sein. So erhält die Kunst das psychologische, das ewig moderne Element.

Dies Verfahren vermisst man ein wenig bei Spatz. Doch er ist ein aufrichtiger, ernster Künstler, der unsere Nerven, wo er seine eigene Melodie anschlägt, schon in Schwingung zu bringen vermag. Das Lied vom Weibe ist des Malers mit Vorliebe gepflegtes Thema. Aber er ist kein Erotiker und daher ist sein Weib weder die venus genetrix des Gabriel Max, noch jener, das Sexuelle überwunden habende astrale Weibtypus, den *Fernand Khnopff* und *Burne-Jones* gestalten. Sein Weib ist die reine Jungfrau, in der das Geschlecht noch latent liegt; und wenn er eine Stufe weiter, zur Mutter geht, so ist auch sie kein Weib als Geschlechtstypus, sondern nur die Verkörperung der Liebe zum Kind. Dies Lied vom Weibe ist Spatz' Leitmotiv, es kehrt immer wieder. Die biblischen Motive, aus denen er ihn jeweilig entwickelt, sind rein nebensächlich.

Mitten zwischen der alten und dieser neuen Romantik steht *Alexander Frenz*. Ihm wäre mehr Vertiefung zu wünschen, und eine Dosis der soliden Sachlichkeit Arthur Kampf's käme ihm sehr zu statten. Seine skizzenhaften Entwürfe sind oft von lockendem Reiz, großen Ausführungen gegenüber hat man meist die Empfindung des Unvollkommnen: die Idee ist da, oft gut; der angeschlagene Farbenton auch gut, doch fehlt es sowohl an der nötigen Vertiefung der Idee wie der für Frenz erforderlichen Durchführung des Technischen. So auch diesmal sein Bild, „der Jüngling am Scheideweg". Rechts mahnt tauben Ohren die Sendbotin der Askese, links zieht magnetisch das Auge an die schwüle Sinnenglut des Lebens. Das Bild vereinigt die angeführten Mängel.

Eine der originellsten Erscheinungen, nicht nur des jungen Düsseldorf, sondern der modernen Malerei überhaupt, ist entschieden *Gerhard Janssen*. In einer Zeit, der man nach Überwindung des Naturalismus sich in oft recht anämischer Mondschein-Romantik ergeht, macht er das Gebiet der tendenziösen Armeleute-Malerei von einst zu einem Ostade'schen Schöpfungsfeld, einen grandiosen Humor anschlagend, dem man zu Zeiten gern sein Auge leiht; dauernd lässt sich bekanntlich keine Speise genießen. Seine Scenen betrunkener musizirender Proletarier sind wahre Kabinettstücke.

Die Düsseldorfer Landschafterschule, heute reicher vertreten als die Figurenmalerei, erhebt sich im allgemeinen nicht über deren Niveau; respektable Tüchtigkeit ist auch hier die hervorzuhebende Eigenschaft. Man hat gelernt, die Natur unter den neuen Licht- und Gefühlswerten zu schauen und versteht, sie nach den Rezepten der bekannten Bahnbrecher wiederzugeben. Das Oberhaupt der jungen Schule ist *Olaf Jernberg*. Er, auch außerhalb Düsseldorf bekannt und geschätzt, giebt neben einigen kleinen Perlen ein großes Bild, „Feldpartie im Juni", das eine gewisse Unruhe nicht überwindet. Es ist überhaupt Jernberg's starke Seite nicht, den Sommer zu malen. Ich habe noch keine Sommerlandschaft von ihm gesehen, die sich seinen kostbaren Vorfrühlingsbildern gleichstellen ließe. Jernberg's Jahreszeit ist der Monat März und der November, wenn das Laub schon wieder von den Bäumen ist. Darin liegt gewiss eine Einseitigkeit, doch kann man schon damit zufrieden sein. Auch die Schneelandschaft vermag er geschickt wiederzugeben. Die Vorliebe und das vorzügliche Auffassungsvermögen dieser Jahreszeiten scheinen begünstigende Eigenschaften, seine Rasse zu sein, denn sie birgt jene lyrische Psychologie, die den modernen schwedischen Dichter so hervorragend kennzeichnet.

Die übrigen Landschafter, *Eugen Kampf, Liesegang*, *Hermanns*, *Herzog*, *Wendling*, schaffen alle aus denselben Bedingungen und leisten, wenn auch nicht Jernberg Ebenbürtiges, so doch durchweg Tüchtiges, das Beste, das augenblicklich die Landschaft hier zu bieten vermag.

Solches sind die Leistungen des „St. Lukas-Klub", somit die des repräsentativen jungen Düsseldorf überhaupt. Bei ihrer Lage kann man sich des Gefühls nicht erwehren, als sei bis auf weiteres nun wieder ein Stillstand in die junge Kunst Düsseldorfs getreten, nachdem sie durch die Transfusion des neuen Geistes einen beachtenswerten Aufschwung erlebt. Man vermisst unter ihr eine souveräne werbeschaffende Kraft. Die Kunst ist überall in einen Standpunkt des ruhigen Schaffens eingetreten, Sturm und Drang sind vorüber, das gegebene Losungswort ist längst in aller Mund und wer es vermag, schafft nach ihm so gut er kann. Düsseldorf scheint, da es eben in Deutschland nur die dritte im Bunde ist, nie über einen gewissen Grad hinaus zu können, es wird immer Provinz bleiben. *SCURATOW.*

GOETHE-KOMMENTARE ZUR KUNST UND KUNSTGESCHICHTE.[1])

Wir erfreuen uns keines besonderen Reichtums an guten Erläuterungsschriften zu unserem größten Autor. In den unten angegebenen drei Bänden der Kürschnerschen National-Litteratur wird die Lücke hinsichtlich der Schriften Goethe's, die sich auf Kunst und Kunstgeschichte beziehen, in musterhafter Weise ausgefüllt. Das konnte nicht gut anders geschehen als durch Arbeitsteilung, bei der Dr. Witkowski die litterarische und philologische, Dr. Meyer die historische und artistische Arbeitshälfte übernahm. Die Übereinstimmung der beiden

1) Deutsche National-Litteratur, herausgegeben von *Joseph Kürschner*. Goethe's Werke, 27., 28. und 30. Teil, herausgegeben von Dr. *Alfred Gotthold Meyer* und Dr. *Georg Witkowski*. Stuttgart, Union (Deutsche Verlagsgesellschaft). 8.

Autoren in Ansichten und Behandlungsweise stellt sich als eine so vollkommene heraus, dass ihre Beiträge zu einem durchaus einheitlichen Ganzen zusammenfließen. Zunächst erhalten die drei Bände sehr gehaltvolle Einleitungen zu den betreffenden Schriften Goethe's. Es werden darin die Grundlagen geschildert, auf welchen Goethe's Arbeiten beruhen, die Beziehungen derselben zu seinem sonstigen Schaffen dargelegt, die Entstehungsdaten der Schriften festgestellt, die Urteile der Zeitgenossen und der späteren Kritiker über Goethe's Wirken vorgeführt und so dem Leser alle Bedingungen dargeboten, welche ihm die eigene Beurteilung erleichtern können. Außerdem ist der Text von Fußnoten sprachlichen und sachlichen Inhalts begleitet, welche eine reiche Fülle kunstgeschichtlichen und archäologischen Details zur Erläuterung der Worte Goethe's beibringen.

Der erste Band (Teil 27, in der Gesamtfolge 108) enthält Goethe's „Winckelmann“ und „Philipp Hackert“, nebst einer Anzahl von Reden und Ansprachen, die wir hier außer Acht lassen dürfen. Die Bearbeitung des „Winckelmann“ rückt diese monumentale Schrift Goethe's wieder einmal in die hellste Beleuchtung, die ihr gerade durch das klassische Werk Justi's am wenigsten geschmälert wird. Beide ergänzen sich vielmehr in der wundervollsten Weise. Unsere Bearbeiter stellen fest, dass Goethe's Aufsatz in der Entwicklung der stattlichen Winckelmann-Litteratur einen Markstein bildet. Er ist zugleich ein Muster der biographischen Darstellung heroischen Stils. — Eine ganz eigene Bedeutung beansprucht Goethe's biographische Arbeit über Philipp Hackert. Sie ist bekanntlich auf Grundlage einer von dem Künstler selbst herrührenden Skizze entworfen, kann aber bei der verhältnismäßig wenig hervorragenden Persönlichkeit des Malers und bei dem Mangel an bedeutenden Erscheinungen in dessen nächster Umgebung in meritorischer Hinsicht kaum auf ein nachhaltiges Interesse der Lesewelt Anspruch machen. Das Interesse belebt sich erst, wenn wir uns der Schrift unter dem Gesichtpunkte von Goethe's eigener Biographie nähern. Die Bearbeiter sagen in dieser Beziehung über den „Hackert“: „Er reiht sich in die Zahl der Vorarbeiten zu „Dichtung und Wahrheit“ ein, und erhält so eine nicht unwichtige Stellung in der Geschichte der Werke Goethe's dessen innerstes Wesen sonst in ihm nur durch die Pietät gegen den verstorbenen Freund zum Vorschein kommt. Ihr vor allem haben wir diese Arbeit zu verdanken.“

Von Goethe's „Benvenuto Cellini“, der den Inhalt des zweiten Bandes bildet (Teil 28, in der Gesamtfolge 109) war bereits in unserem „Kunstgewerbeblatt“ die Rede. Hier sei dazu vor allem nachgetragen, dass diese Arbeit bei weitem die wichtigste der in die Kunstwissenschaft einschlägigen Leistungen Goethe's aus seiner zweiten Lebenshälfte ist. Der „Anhang“ zum „Cellini“ enthält in der meisterhaften Charakteristik der florentinischen Kunst eine Skizze der gesamten Kultur der Renaissance, als deren Repräsentanten der Autor mit Recht Benvenuto hinstellt. Der zu allem geschickte, alles wagende, vor nichts Menschlichem zurückbebende, „seinen Maßstab in sich selber tragende“ Mensch hat den Dichter des „Faust“ an dem florentinischen Meister gefesselt. Das Bild, das er uns von ihm entwirft, ist einer der ersten, tief in das Wesen der damaligen Zeit eindringenden Beiträge zur modernen Kunstgeschichte. Und noch in weit höherem Grade als von der Biographie Hackert's gilt es von derjenigen Cellini's, dass sie auf Goethe vorbildlich gewirkt hat bei der Abfassung seines eigenen Lebens. Alle diese Gesichtspunkte werden von den Herausgebern in der Einleitung ausführlich dargelegt und in dem Abschnitt über die Entstehung von Goethe's Cellini-Buch namentlich über den Anteil Heinrich Meyer's an demselben, sowie auch über die Stellung Schiller's zum „Cellini“ viele höchst dankenswerte Aufschlüsse gegeben.

Der dritte Band (Teil 30, in der Gesamtfolge 111) ist der stofflich mannigfaltigste und umfangreichste von den dreien. Er enthält die stattliche Anzahl der kleineren Aufsätze Goethe's über bildende Kunst und Theater, und zwar in chronologischer Anordnung. Es ergeben sich dabei acht Gruppen: 1) die Aufsätze aus dem „Teutschen Merkur“ (1789), 2) Goethe's Beiträge zu den „Propyläen“ (1798—1800), 3) die Preisausschreiben und Kunstausstellungsberichte der Weimarischen Kunstfreunde (1799 bis 1807), 4) die Aufsätze aus der „Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung“ (1804—1809), 5) Verschiedenes aus den Jahren 1810—1816, 6) die Artikel „Aus Kunst und Altertum“ (1817—1832), 7) Vermischtes aus den Jahren 1829—1831), und 8) eine Anzahl von Aufsätzen „Aus dem Nachlass“. Um die Übersicht über den Inhalt dieser Menge kleiner Arbeiten Goethe's zu erleichtern, ist ein systematisches Verzeichnis beigefügt, in welchem die Aufsätze nach sachlichen Rubriken geordnet erscheinen. Die hauptsächlichen derselben sind: Allgemeines, Ästhetik; Malerei; Graphische Künste; Skulptur; Baukunst; Kunstgewerbe; Technik. Man sieht beim Durchblättern des Inhalts der einzelnen Abschnitte, wie weitverzweigt die litterarische Thätigkeit war, welche Goethe namentlich in den letzten drei Jahrzehnten seines Lebens den bildenden Künsten, ihrer Entwicklung und Förderung entgegenbrachte.

Verglichen mit dem von Strehlke herausgegebenen 28. Bande der Hempel'schen Goethe-Ausgabe, weist die vorliegende, vornehmlich auf Grund der Arbeit von Paul Weizsäcker über Heinr. Meyer, im Ganzen 19 Aufsätze weniger auf, die sich als Arbeiten Meyer's ergeben haben. Diesen Verminderungen stehen aber beträchtliche Vermehrungen des Inhalts gegenüber, welche im Verzeichnis durch Sternchen bezeichnet sind. Bei einigen derselben und bei manchen anderen ist das Maß von Goethe's Anteil an der Arbeit noch nicht ganz ge-

nau bestimmbar. Die Sache liegt hier, wie schon Strehlke und O. Harnack bemerkt haben, ähnlich wie bei den „Xenien“: aus der Gemeinsamkeit der Arbeit Goethe's und Meyer's erwächst den Herausgebern oft eine kaum lösbare Aufgabe. Nach der Prüfung des von Meyer und Witkowski Aufgenommenen glauben wir jedoch sicher zu sein, darin nichts vor uns zu haben, an dem nicht „Goethen der Hauptanteil zufiele“.

Auch die in dem dritten Bande vereinigten kleineren Aufsätze sind wertvoll als biographische Zeugnisse. Und gerade in der chronologischen Reihenfolge gewähren sie uns den lebendigsten Einblick in das leidenschaftliche Interesse, welches Goethe zeitlebens der Kunst und den Künstlern entgegenbrachte. Dazu kommt aber der Wert dieser Arbeiten für die Geschichte der Kunstforschung und Kunstbetrachtung. Die von Dr. Meyer herrührenden Abschnitte I—III der „Einleitung“ zu dem dritten Bande bieten zur Beurteilung desselben das reichste Material. Sie ergänzen u. a. für die späteren Lebensjahre in manchen Punkten dasjenige, was Volbehr kürzlich in seinem Buch über „Goethe und die bildende Kunst“ mit speciellem Bezug auf Goethe's frühere Zeit in dankenswerter Weise zusammengefasst hat. Sie erörtern aufs gründlichste die Stellung Goethe's und Heinrich Meyer's zu den philosophischen und archäologischen Studien ihrer Zeit, zu den wechselnden Strömungen der lebenden Kunst wie zu den Systemen und Schlagworten der Forscher und Kritiker. Sie führen uns schließlich zu der Erkenntnis, dass den hier vereinigten kleinen Schriften Goethe's ein hoher Rang einzuräumen ist, „selbst zwischen den Werken Winckelmann's und C. F. von Rumohr's“.

Zum erstenmal sind Goethe's kunsthistorische Schriften von fachwissenschaftlicher Seite in dieser Weise kommentirt und eingeführt worden. Das Ergebnis ist ein frisches Blatt mehr an dem Ruhmeskranze des Unsterblichen; es ist zugleich eine köstliche Gabe für die deutsche Leserwelt. Sie wird bei derselben gewiss um so leichter Eingang finden, als dem Kunsthistoriker ja der Litterarhistoriker sich beigesellt hat, dessen mühevolle Arbeit die subtilen Beiträge des Genossen stützt und erläutert. Wir wünschten allen Teilen von Goethe's geistiger Hinterlassenschaft ein solches Zusammenwirken ebenbürtiger Kräfte! Ihr Fortwirken im Leben der Nation würde dadurch mächtig gefördert werden.

C. v. L.

EIN STÄDELKALENDER.

Das Städel'sche Kunstinstitut zu Frankfurt hat lange nichts Erfreuliches von sich hören lassen, soweit es sich um eigne Leistungen handelt, die durch die Anstalt veranlaßt oder in ihr geschaffen worden wären. Die Kunstschule schien vor einigen Jahren einen neuen Aufschwung zu nehmen; allein die gesunde Regung verlor sich bald wieder, und eine neue Lehrweise gewann die Oberhand: es sollte nicht mehr von unten nach oben gelehrt und gelernt werden, so dass die Schüler allmählich zu Künstlern aufstiegen, sondern von oben nach unten: es sollten zu den „Meisterateliers“, die nun nur allein noch des Unterrichtes wallten sollten, nur noch Künstler zugelassen werden, die schon etwas leisten könnten und hier nur den letzten Schliff zu erhalten hätten. Ein solcher Übergang ist sehr schwer zu machen: zunächst fehlen die Schüler, auf die gerechnet wird, und man wird sich zunächst mit den bisherigen lernenden Kräften begnügen müssen. Aber auch die „Meister“ sind nicht ohne weiteres da, die andere als die heimischen Schüler anzuziehen vermöchten: dazu bedarf es Meister ersten Ranges, deren Name nicht nur in Frankfurt, sondern in ganz Deutschland einen guten und unbestrittenen Klang hat. Bis das erreicht wird, bedarf es einer Übergangszeit; um so erfreulicher ist es, dass bereits ein entscheidender Schritt gemacht worden ist. Als *Bernhard Mannfeld* vor einiger Zeit hierher kam, um die Reihe seiner dekorativen Blätter zu vermehren — wir erwähnen hier besonders die Ansicht von Frankfurt, die, von Sachsenhausen aus genommen, den Dom, den Rautenturm, das Mainufer und den Main selbst und das reiche Leben an dieser Stelle mit gewohnter Kraft der Wirkung zeigt — da war es von der Administration des Städel'schen Institutes ein guter Gedanke, Mannfeld als Leiter eines Meisterateliers an das Institut und die Stadt vorläufig zu fesseln. Schon nach kurzer Zeit gelang es Mannfeld, tüchtigen Kräften, die sich an ihn anzuschließen strebten, die rechten Wege zu zeigen, so dass unter seiner Leitung künstlerische Leistungen zu entstehen beginnen, die es wahrscheinlich machen, dass sich hier eine Radirerschule entwickeln kann — vorausgesetzt, dass der Meister ihr erhalten bleibt und dass den jungen künstlerischen Kräften die Energie des Lernenwollens und des Arbeitens erhalten bleibt, wie es sich in dem ersten gemeinschaftlichen Werk sehr erfreulich zeigt. Es ist „Ein Kalender, herausgegeben von Künstlern des Städel'schen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M. unter Leitung von *B. Mannfeld*“. Das schöne Werkchen umfasst zwölf Blätter mit je einer Doppelradirung, die durchweg Frankfurter Motive zeigen: die obere Hälfte giebt eine Ansicht aus Frankfurt; in den unteren teilt sich der Raum zwischen dem Kalender und einer zweiten Radirung, die meist in naher Beziehung zu der oberen Zeichnung steht. Da sehen wir (Januar) Alt-Frankfurt bei aufgehender Sonne und unten, dem fast durchgehends festgehaltenen Wintercharakter der Darstellungen entsprechend, den Eislauf, vorn eine elegante Schlittschuhläuferin, deren es freilich im alten Frankfurt keine gegeben hat (von Gustav Kilb), dann (Februar) eine wertvolle Goetheerinnerung, das Willemerhäuschen am Hühnerweg, unten noch einmal von der Gartenseite aus gesehen (von Frl. Frz. Redelsheimer); März: eine andere Goetheerinnerung, die Gerbermühle, und unten der Rück-

weg von da nach der Stadt zu längs dem Main her, ein reizendes Blättchen (von Frl. Frz. Redelsheimer); April: der neue Bahnhof mit seinem Menschengewühl in der Abendzeit, wenn die großen Schnellzüge eintreffen: alle die eilenden Menschen suchen ein ruhiges behagliches Heim. Nicht jeder findet es: der Künstler zeigt uns unten das Haus, in dem er es selbst gefunden hat, eines der interessantesten älteren Häuser und zwar in der Weinfrauenstraße (von B. Mannfeld); Mai: das Cronberger Schloss und unten die Kaiserin Friedrich (von Frl. O. W. Röderstein); Juni: der Rossmarkt, von der Kaiserstraße aus gesehen, einer der schönsten Stadtprospekte aus der neueren Zeit Frankfurts, und unten das in der Nähe befindliche Goethedenkmal, zu dessen Füßen der Geburtstagsschmuck liegt — warum ist das Blatt nicht dem Geburtsmonat August zugeteilt worden? — (von E. Gies); Juli: die Hauptwache und darunter das hinter der Hauptwache stehende Schillerdenkmal — hätte auch richtiger das Novemberblatt werden sollen! (A. B. Söhngen); August: Frankfurt von Sachsenhausen aus: Dom, Rautenturm und Nikolaikirche erheben sich über der Untermainbrücke, deren Zugang landschaftlich frei gestellt ist, der schöneren Wirkung zu Liebe, und unten die malerische Gruppe der drei Türme mit dem eisernen Steg davor (von B. Mannfeld); September: die neue Post und unten das Denkmal Kaiser Wilhelms I. im Posthofe (von A. B. Söhngen); Oktober: der Hühnermarkt mit dem neu errichteten Stoltzedenkmal, die Häuser wie bei der Enthüllung noch geschmückt: hier bilden unten und oben eine Darstellung (A. B. Söhngen); November: Städel'sches Institut und unten die Büste des Stifters (von G. Kilb); Dezember: der Römer zur Weihnachtszeit: oben der Blick vom Römerhöfchen in die mit Tannenbäumen und Lichtern geschmückte Römerhalle, unten der Blick auf die Vorderseite des Römers bei Mondbeleuchtung (von Frl. Frz. Redelsheimer). Als Titelblatt hat G. Kilb den „Jahreswechsel“ dargestellt: das alte Jahr, als Saturn gedacht, eine eindrucksvolle Greisengestalt, flüchtet sich scheu vor dem zur Erdkugel herabsteigenden neuen Jahre, einem etwas dürftig aussehenden Knäbchen mit dem Ölzweige; etwas Wachstum wird den „Kömmling“ recht gut sein — dafür ist es ja auch der erste Januar! Die rechte Stimmung für das Ganze giebt das Vorsatzblatt: „Sylvester“ von B. Mannfeld: eine Kirche mit Kirchhof im Schnee, während darüber aus lichten Wolken der Vollmond scheint und am Himmel die hellen friedlichen Sterne leuchten. Diese sämtlichen Blätter in kleinem Oktav umschließt ein sehr geschmackvoller weißseidener Umschlag mit grünseidenen Bandschleifen, in der Mitte eine kleine Radirung, eine kleine reizvolle Landschaft mit hohem Wartturm von B. Mannfeld. So ist schon beim ersten Außenanblick der Charakter des Ganzen als eines Werkes der Radirkunst unter der Leitung eines trefflichen Meisters dieser Kunst deutlich ausgesprochen.

Das schöne Werk existirt bis jetzt nur in fünfzehn Künstlerabzügen. Es ist auch nicht beabsichtigt, es in den Kunsthandel zu geben. Wohl aber würden weitere Abzüge für Liebhaber hergestellt, die bei dem Bureau des Städel'schen Instituts subskribiren müssten; das Exemplar würde etwa zwanzig Mark kommen. Wir begrüßen das Werk aber nicht nur als an und für sich tüchtige und interessante Leistung, sondern auch als ein lebendiges Zeugnis eines neuen Geistes, der in das Stillleben des Städel'schen Institutes eingezogen ist.

VEIT VALENTIN.

BÜCHERSCHAU.

Herman Riegel, Die bildenden Künste. 4. völlig neu bearbeitete Auflage. Verlag von H. Keller in Frankfurt a. M.

Der Verfasser nennt sein Buch eine „kurzgefasste allgemeine Kunstlehre in ästhetischer, künstlerischer, kunstgeschichtlicher und technischer Hinsicht.“ Wir haben in unserer Litteratur nicht gerade Überfluß an derartigen Werken. Unter den wenigen nahm Riegel's Buch von jeher durch seine ganze Anlage, durch die durchaus originelle Art, in der der gewaltige Stoff durchdacht und behandelt war, die erste Stelle ein. Das Erscheinen einer neuen Auflage ist deshalb mit Freuden zu begrüßen, um so mehr, als die Vorzüge, die das Buch schon in den früheren Auflagen besaß, in dieser noch erheblich gesteigert sind. Es ist innerlich wie äußerlich gewachsen und hat sich so sehr verändert, dass man fast von einem neuen Buche sprechen könnte. Mit großer Lebhaftigkeit und Wärme, oft auch mit etwas scharfer Betonung seiner persönlichen Stellung, namentlich wo es sich um Fragen des modernen Kunstlebens handelt, trägt der Verfasser seine Ansichten vor. Er versteht es, das Interesse des Lesers zu wecken und ihn auch, wo es der Gegenstand verlangt, mit sich fortzureißen. Viel trägt dazu, wie bei dem Gründer des allgemeinen deutschen Sprachvereins fast selbstverständlich ist, die schöne, von entbehrlichen Fremdwörtern freie Sprache bei, an der sich viele unserer Kunsthistoriker ein Beispiel nehmen könnten! So bietet das Buch in gleichem Maße Belehrung und Genuß. Der Verleger hat sich alle Mühe gegeben, ihm ein äußerlich schmuckes Ansehen zu verleihen; so hat er namentlich die Zahl der Abbildungen bedeutend vermehrt und die ungenügenden durch bessere ersetzt. Möge sich das Buch zu den alten Freunden noch recht viele neue erwerben! *E. F.*

Revue internationale des archives des bibliothèques & des musées. Tome Ier, No. 1. Archives, No. I^bis Bibliothèques, No. I^ter Musées. Paris, H. Welter, 1895. gr. 8^0.

Diese von H. Langlois, einem Pariser Universitätsprofessor, dem Pariser Archivar Henri Stein, dem Pariser Bibliothekar Lucien Herz, dem amerikanischen Bibliothekar Justin Winsor, Salomon Reinach, Konservator des National-Museums in Saint-Germain-en-Laye, und Adolfo Venturi, Kunst-Inspektor in Rom, herausgegebene Zeitschrift wird jährlich aus drei Heften zu je drei Abteilungen bestehen und sich eingehender, als es z. B. archäologische oder auch reine Kunst-Zeitschriften können, mit den Erwerbungen, den Inventaren, den Katalogen und den Repertorien der Museen aller Art, — diese Abteilung der Revue kommt ja für uns allein in Betracht, — nicht aber mit dem Personal derselben be-

fassen. Sie soll der Wissenschaft der Museen gewidmet sein, die sogut für sich besteht, wie die der Archive und Bibliotheken, aber bis jetzt keine ihr besonders gewidmete Zeitschrift besitzt, und sie soll regelmäßig einen Originalaufsatz aus der Feder eines Fachmannes bringen, dann in alphabetischer Folge der Länder, Chronik und Vermischtes, über Reglements, Verkäufe, Erwerbungen und allerhand Neuigkeiten, und endlich im dritten Abschnitt Bibliographie, d. h. Bücheranzeigen, eine Bibliographie rétrospective, worunter zu verstehen die Angabe von Museen betreffenden Aufsätzen in Zeitschriften, und die Anzeige von Katalogen, Büchern und Journalartikeln. So enthält denn diese erste Nummer einen Aufsatz von S. Reinach: La Muséographie en 1895, dazu Chronik und Vermischtes und zuletzt in der Bibliographie rétrospective des périodiques was an Aufsätzen über Kunstsammlungen sich findet in den Archives historiques, artistiques et littéraires, der Revista de archivos, bibliotecas y museos, die eigentlich denselben Plan hatte, wie unsere Revue, den Archives des missions, der Revue des deux Mondes und der Revue universelle des arts. Den Schluss des Heftes macht der Abschnitt Inventare, Kataloge und summarisch angezeigte Publikationen. Für alle Sammler und solche, die mit Sammlungen zu thun haben, scheint die neue Revue ein wertwolles Hilfsmittel werden zu sollen. Mit dem Versuche der Bibliographie rétrospective dürfte sie bis jetzt ganz vereinzelt dastehen und sie wird manchen vergrabenen Schatz an's Tageslicht fördern; aber ob die gewählte Form, den Inhalt der Nummern der einzelnen Journale in chronologischer Folge und mit fortlaufendem Satze aufzuführen die richtige, für den, den es angeht, angenehme ist, mag man dahingestellt sein lassen. Vielleicht ließen sich die den Inhalt hauptsächlich kennzeichnenden Worte gesperrt oder fett setzen, sodass der Leser nicht gezwungen ist, tausende von Worten zu lesen, die ihn gar nicht interessiren.

* *Fr. v. Boetticher's* „Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts“ (Dresden, Boetticher) sind mit der kürzlich erschienenen zweiten Hälfte des ersten Bandes bis zu dem Schlagworte Mayer vorgerückt. Wir haben bereits vor vier Jahren, nach dem Erscheinen der ersten Hälfte des Bandes, auf dieses brauchbare lexikalische Hilfsmittel hingewiesen und wollen nicht verabsäumen, dasselbe der Beachtung der kunstfreundlichen Leser wiederholt zu empfehlen. Sein Hauptunterschied von andern ähnlichen Nachschlagebüchern besteht in der Aufzählung der Werke der Künstler, die in solcher Vollständigkeit von keinem neueren Malerlexikon in deutscher Sprache geboten werden. Bei jedem Bilde ist der Verbleib oder die Ausstellung, auf der dasselbe erschien, in Kürze angemerkt. Dazu kommen biographische Daten über die Meister in gedrängtester Fassung. Der neue Halbband enthält am Schluss eine Anzahl von Nachträgen und Berichtigungen zu der ersten Bandhälfte.

NEKROLOGE.

*** *Der Geheime Regierungsrat Robert Dohme*, der Direktor des Hohenzollernmuseums in Berlin, ist daselbst am 16. Januar im 79. Lebensjahre gestorben. Er war der Vater des vor zwei Jahren verstorbenen Kunstgelehrten Robert Dohme, unseres langjährigen Mitarbeiters.

*** *Der Genre- und Landschaftsmaler Prof. Philipp Rumpf*, ein Schüler von Heinrich Rustige, ist am 15. Januar in Frankfurt a. M. im Alter von 74 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Maler Max Liebermann* in Berlin hat das Ritterkreuz des Ordens der Ehrenlegion erhalten.

*** *Zum Präsidenten der Münchener Künstlergenossenschaft* ist an Stelle des Professors E. von Stieler der Landschaftsmaler *Hugo Bürgel* gewählt worden.

WETTBEWERBUNGEN.

Preisausschreiben. Die „Biographischen Blätter“, Zeitschrift für lebensgeschichtliche Kunst und Forschung, unter Mitwirkung von Gelehrten ersten Ranges herausgegeben von Dr. *Anton Bettelheim*, schreiben folgende zwei Preise aus: 1. den Preis von 100 M. für einen in den Rahmen der „B. Bl.“ passenden biographischen Aufsatz im Umfang von 4—20 Seiten der „B. Bl.“, der einem deutschen Charakter unseres Jahrhunderts gewidmet ist und in künstlerischer Darstellung ein rundes Lebensbild eines Fürsten, Staatsmannes, Denkers, Entdeckers, Soldaten, Dichters, Künstlers oder Gelehrten geben soll. Unter übrigens gleichen Umständen erhalten Charakteristiken von Kaiser Wilhelm I., Papst Leo XIII., Roon, Helmholtz, Siemens, Heinr. Barth, Franz Schubert, Gottfried Keller, den Vorzug. 2. den Preis von 500 M. für ein 15—20 Druckbogen des Formates der Sammlung von Biographieen „Geisteshelden (Führende Geister)“ umfassendes Manuskript, das in der Form von autobiographischen Aufzeichnungen, Denkwürdigkeiten oder Erinnerungen deutsche Zustände der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts behandelt. Unter übrigens gleichen Umständen erhält ein derartiges der Regierungszeit von Kaiser Wilhelm I. gewidmetes oder entstammendes Werk den Vorzug. — Die Manuskripte sind bis spätestens 31. März 1896 abzuliefern; die Entscheidung des Preisgerichtes erfolgt bis spätestens 30. September 1896. Die Verlagsbuchhandlung erwirbt durch die Auszahlung der Preise, für welche sie haftet, das Recht, die preisgekrönten Manuskripte in den „Biographischen Blättern“ zu veröffentlichen; sie behält sich ferner das Recht vor, nach weiterer Vereinbarung mit den Verfassern diese Manuskripte späterhin auch selbständig zu verausgaben; endlich können nicht preisgekrönte, doch vom Preisgericht als empfehlenswert bezeichnete Aufsätze und Memoiren zu den üblichen Honorarsätzen für die „B. Bl.“ erworben werden. Alle näheren Bedingungen sind direkt vom Verlage: Ernst Hofmann & Co. in Berlin SW. 48, zu erfahren.

DENKMÄLER.

=tt. *München.* Die von unserer Stadtgemeinde über die Isar erbaute Ludwigsbrücke hat im Sommer des Jahres 1894 zwei auf entsprechend hohen Postamenten ruhende, in Sandstein ausgeführte plastische Werke erhalten und zwar die „Fischerei“ vom hiesigen Bildhauer Hahn und die „Kunst“ vom hiesigen Bildhauer Hugo Kaufmann. Nunmehr hat jetzt auch die Westseite der Brücke durch die Gruppen der „Industrie“ und der „Flossschiffahrt“ nach den Modellen des hiesigen Professors Sirius Eberle ihren Schmuck erhalten; die erstere Gruppe ist durch eine weibliche Gestalt mit Hammer und Ambos, die letztere durch einen auf einem Flosse das Ruder führenden jungen Mann versinnbildlicht.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Darmstadt. — Der *Kunstverein* hat es mit Recht als Pflicht der Pietät gegenüber seinem unlängst verstorbenen

langjährigen Vorstandsmitgliede und Konservator, Professor *Ludwig Hofmann*-Zeitz, betrachtet, eine Ausstellung von dessen Werken in der Kunsthalle zu veranstalten, welche seit Kurzem zugänglich', eine namhafte Anzahl von Originalen birgt, während die fehlenden Bilder durch photographische Reproduktionen ersetzt sind. Leider zählt auch zu letzteren eines von Hofmann's Hauptwerken „Francesca da Rimini" (nach Dante's „Hölle", Gesang 5). Im Original präsentiren sich uns die anderen als Hauptwerke Hofmann's geltenden Ölbilder: „Verdorben, gestorben" (im Besitz der Großh. Gemäldegalerie), „Zwei Königskinder", „Die Überraschung", „Frühe Rosen" u. a. Auch das erste Ölbild des Künstlers „Auf hoher Alp" ist der Sammlung angeschlossen. Aus den späteren Jahren (1892) datirt ein in Zeichnung und Kolorit tadellos ausgeführtes Porträt in Öl einer jungen Frau. Hofmann's Zeichnungen zu Goethe's „Hermann und Dorothea" und Scheffel's „Ekkehard" (Kunstverlag Bruckmann in München), die uns in schönen Photographieen veranschaulicht werden, genießen wohlberechtigten Ruf, — obgleich die Darstellungen einen gewissen konventionellen Zug nicht verleugnen — nicht minder seine Illustrationen zu religiösen Werken; insbesondere auch die prächtigen Initialen mit figürlichen Darstellungen u. s. w. fallen uns da ins Auge. „Aus dem Skizzenbuch" ist eine größere Kollektion vorhanden: Bleistift- und Federzeichnungen, Ölmalereien, unter den letzteren einige recht ansprechende Landschaften u. s. w. Ein jugendliches Selbstporträt des verblichenen Künstlers, vom umflorten Lorbeer umrahmt, giebt auch Fernerstehenden über die Bedeutung der Ausstellung Auskunft, die in nächster Zeit wohl noch das Ziel vieler Kunstfreunde unserer Stadt sein wird.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** *Dem deutschen Kunstverein,* der seinen Sitz in Berlin hat, sind die Kaiserin Friedrich, der Großherzog von Baden und der Großherzog von Sachsen-Weimar beigetreten.

VERMISCHTES.

*** *Die Borgia-Gemächer im Vatikan* sollen nun endlich, wie der Frankf. Ztg. aus Rom geschrieben wird, in den nächsten Wochen eröffnet werden. Es sind die vom Papste Alexander VI. (Borgia) für sich hergestellten Wohnräume, sechs an der Zahl, die zwischen dem Hof des Belvedere und dem Cortile del Papagallo im vatikanischen Palaste liegen und 1494 vollendet wurden. Mit der malerischen und dekorativen Ausstattung waren Pinturicchio, Perino del Vaga und Giovanni da Udine betraut. Trotz der Ungleichheit in der Ausführung ist die Ausschmückung der Borgia-Räume eine hervorragende Leistung der Kunst des Quattrocento. Was Pinturicchio selbst geschaffen, wird als das Beste seiner Hand angesehen. Unter Gregor XVI. wurden die Borgia-Gemächer zu Bibliothekzwecken benutzt. Leo XIII. hat bereits 1889 die Räumung, und die nötigen Herstellungen angeordnet; von nun an sollen sie zur Aufstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance dienen.

*** *A. v. Werner's Entwurf zu dem Bilde an der Siegessäule in Berlin.* Die Gedenkfeier der großen Zeit von 1870 und 1871 hat die Frage angeregt, wo sich der von Anton von Werner ausgeführte farbige Entwurf zu dem den begeisterten Kampf für das Vaterland und die Vereinigung Alldeutschlands darstellenden Mosaikbilde an der Berliner Siegessäule befindet. Der Karton ist, wie die „Berliner Korrespondenz" in Erinnerung bringt, seit dem Jahre 1879 mit Allerhöchster Genehmigung dem Schlesischen Museum für bildende Künste in Breslau überwiesen und im Obergeschoss dieses Museums in wirkungsvoller Weise aufgestellt worden.

*** *Für den Ausbau des Theatersaales im Palazzo Caffarelli in Rom,* dem Sitze der deutschen Botschaft, hat der Berliner Architekt Professor *Alfred Messel* Pläne entworfen, die kürzlich vom Kaiser genehmigt worden sind. Die Pläne bezwecken, wie die „Vossische Zeitung" mitteilt, zunächst eine völlige Beseitigung der bisherigen, etwas nüchternen Dekoration des Raumes und wollen an deren Stelle eine dem Charakter der alten Holzdecke entsprechende Architektur im Stile des 16. Jahrhunderts als eine würdige Umrahmung der Wandgemälde schaffen, mit deren Ausführung der Kaiser Professor *Hermann Prell* in Dresden beauftragt hat. In einem Drittel etwa der ganzen Höhe werden nach dem Entwurfe die Wände durch ein kräftiges Gesims gegliedert. Der untere Teil wird paneelartig zusammengefasst, wobei die zwischen den marmorumrahmten Portalen verbleibenden Flächen mit Stuckmarmor bekleidet werden sollen. Die obere Fläche der Wände, die die Darstellung des Frühlings, des Sommers und Winters nach der altnordischen Mythologie aufnehmen soll, wird in ihrer ganzen Höhe durch eine rundgehende Säulenstellung zusammengefasst, neben welcher zum seitlichen Abschluss der Bilder oberhalb der Thüren des Saales kräftige Architekturen und kartuschenartige Umrahmungen bis hinauf zu dem ornamentalen Fries und der auf kleinen Genien vorgekragten Decke sich entwickeln. An der Hauptwand sind beispielsweise Baldur und Heimdall in einer flotten Nischendekoration dargestellt. Die beiden Schmalwände sind in der Architektur vortrefflich angeschlossen und haben namentlich durch die Anlage einer neuen Musikloge ein hübsches Motiv geboten, dessen Einfügung ohne Beeinträchtigung der Malerei sehr geschickt gelöst wurde. Die Fensterwand zeigt in der Mitte in großer Auffassung eine ebenfalls von Prell erfundene Verherrlichung des Deutschen Reiches, mit welcher in engster Verbindung die vom Kaiser bestimmte Weiheschrift in lateinischer Sprache angebracht wird. Der Fensterwand gegenüber wird der neue Thronbaldachin aufgestellt, der in reicher Applikation von Seide mit feinster Goldstickerei geplant ist. Den Mittelpunkt der Rückwand nimmt der deutsche Reichsadler ein, für dessen breit herumgelegtes Schriftband vom Kaiser die Worte gewählt wurden: „Sub umbra alarum tuarum protege nos". Der eigentliche Thronsitz ist aus Holz geschnitzt gedacht und hat als Seitenlehnen zwei goldene Löwen als die Sinnbilder der Kraft und der Wachsamkeit.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1896. Nr. 1.
Die Christusstatue an der Fassade der Lutherkirche in Berlin. — Eine Umschau in der altchristlichen Kunst. — Die Gnadenkirche in Berlin.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 9.
Pietät in der bildenden Kunst. — Die Düsseldorfer St. Lukas-Ausstellung 1895. Von W. von Oettingen. — Vom Zügel'schen Tier-Atelier in München. Von M. L.

Gazette des Beaux-Arts. 1896. Januar.
Jean-Baptiste Perronneau, par M. Maurice Tourneux. — Le Musée de Bâle, par M. Antony Valabrègue. — Les Portraits de Lorenzo Lotto, par M. Emile Michel. — Le Centenaire de la Lithographie, par M. Paul Leprieur. — Jean Perréal, dit Jean de Paris, sa vie et son oeuvre, par M. R. de Maulde la Clavière. — Un Rubens à retrouver, par M. Henry Hymans. — Puvis de Chavannes, d'après un livre récent, par M. Ary Renan. — Correspondance d'Italie, par G. F.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1895. Heft 10.
Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. IV. Beschreibendes Verzeichnis der niederländischen Tafelgemälde seit ca. 1300—1440. I. Von E. Firmenich-Richartz. — Das Reliquiar des hl. Oswald im Domschatz zu Hildesheim. Von Stephan Beissel.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW., Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 14. 30. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

GRIECHISCHE BEMALTE VASEN.[1])

Während bei uns das Studium des Altertums im Ganzen als Sache der Männer betrachtet wird, ist es heute in England und Nordamerika durchaus nichts Ungewöhnliches mehr, die Archäologie und die damit in Verbindung stehenden Zweige der Wissenschaft mit Eifer von Damen gepflegt zu sehen; auch das hier zu besprechende Werk ist, abgesehen von dem Vorwort, das Werk einer Dame, die auf archäologischem und mythologischem Gebiet durch zahlreiche Forschungen sich einen guten Namen gemacht hat. Das Buch soll dazu dienen, über den Kreis der Archäologen hinaus auch den Künstlern und allen, die sich für feine Zeichnung interessiren, von der Kunst der griechischen Vasenmaler eine genügende Vorstellung zu geben; zugleich aber sollen dadurch die griechischen Topfmaler auch in weiteren Kreisen den Platz erhalten, den sie ob ihrer guten Zeichnung längst verdienen. Der Zweck des Buches ist ohne Zweifel ein durchaus anzuerkennender. Es ist merkwürdig, wie wenig die Kenntnis der griechischen Vasenmalerei verbreitet ist, und es lässt sich dieser Mangel nur dadurch erklären dass die Vasen in den Museen als Gegenstände einer untergeordneten Kunstschöpfung weniger in Augenschein genommen werden, dass ferner wegen der Anpassung der Zeichnung an die gekrümmte Oberfläche die Bilder der feststehenden Vasen nicht gut zu sehen sind, und weiter noch dadurch, dass die Veröffentlichungen solcher Vasen infolge der Kostspieligkeit der Vorlagen kaum über den Kreis der Fachgelehrten hinausdringen. Das ist nun diesmal anders; dadurch, dass es der Verfasserin gestattet war, die für gelehrte Zwecke gemachten sorgfältigen Publikationen des Instituts, der Wiener Vorlagebogen und anderer Werke hier zu wiederholen, war es dem Verleger möglich, bei vorzüglicher Ausführung ein Buch zu schaffen, dessen mäßiger Preis auch weniger begüterten Liebhabern die Anschaffung ermöglicht. Und dazu kommt noch, dass nicht nur mit kurzen Worten die für weitere Kreise geeigneten Erklärungen zu den Vasenabbildungen gegeben werden, sondern dass auch in durchaus verständlicher Weise über die verschiedenen Arten der Vasenmalerei, über die hauptsächlichsten Künstler und andere hier einschlagende Fragen Auskunft gegeben wird. Bei dem Interesse, das diese Fragen auch bei uns außerhalb der Fachgelehrten zu erregen geeignet sind, wird es gestattet sein, auf die Hauptpunkte, die in Betracht kommen, kurz hinzuweisen, indem dadurch zugleich sich die Gelegenheit bietet, auf einzelne Dinge, die von der Verfasserin nicht ganz richtig aufgefasst sind, aufmerksam zu machen.

Die Verfasserin beginnt mit einer kurzen Entwickelung der Töpferei und der damit in Verbindung stehenden Vasenmalerei, indem sie einige auf die Herstellung der Vasen bezügliche Bildwerke zur besseren Erläuterung mit in den Text setzt. Vielleicht hätte dabei zum besseren Verständnis der Unterschied zwischen dem antiken und dem modernen Töpferrad hervorgehoben werden können. Im Altertum scheint nämlich nur *ein* Rad üblich ge-

1) Greek Vase Paintings, a selection of examples with preface, introduction and descriptions by J. E. Harrison and D. S. Mac Coll. T. Fisher Unwin, London 1894. Fol.

wesen zu sein, das entweder, wenn es tief angebracht war (für große Gefäße), von einem besonderen dazu angestellten Sklaven gedreht wurde (wie bei dem Bilde S. 9, Fig. 1) oder, bei kleineren Gefäßen, von dem Töpfer selbst mit einer Hand in Bewegung gesetzt wurde, wie bei Engelmann, Homeratlas, Ilias, T. 15,85, so dass für die Formung der Gefäße im wesentlichen nur *eine* Hand übrig bleibt. Dagegen sind bei unseren Töpfern zwei durch ein Zwischenstück in Verbindung stehende Räder üblich, von denen das unterste durch die Füße des arbeitenden Töpfers in Bewegung gesetzt wird, so dass er *beide* Hände verfügbar hat, um die auf der oberen parallel sich drehenden Scheibe stehenden Thonmassen zu formen. Überhaupt scheint mir Miss Harrison von dem Prozess, der bei dem Formen der Töpfe stattfindet, keine ganz klare Vorstellung zu haben, sonst würde sie nicht behaupten, dass der Thon erst mit den Händen in die gewünschte Form gebracht und dann erst auf das Rad gesetzt wurde. Nein, im Altertum wie in neuer Zeit muss, nachdem einmal das Rad für den Töpfer erfunden war, der Gebrauch derselbe gewesen sein, dass die rohe Thonmasse auf das Rad gesetzt und daraus durch Drehen des Rades und Anlegen der Hand das Gefäß geformt wurde. Auch der Behauptung liegt wohl ein Irrtum zu Grunde, dass das Poliren der Gefäße nur dazu dienen sollte, die Verbindungsstellen zwischen dem Bauch des Gefäßes und den aufgesetzten Henkeln möglichst unsichtbar zu machen, sondern die Politur war offenbar ein Prozess, dem die ganze Vase unterzogen wurde. Auch liegt wohl ein Hineinziehen von modernen, speziell englischen Verhältnissen vor, wenn in dem Bilde der Töpferei (S. 9) von dem einen Mann gesagt wird, er bringe a sack of fuel (wohl Steinkohlen?) zum Brennofen heran. Nein, der fragliche Sack ist ohne Zweifel eine an der Sonne getrocknete Amphora, die zum Brennen zum Ofen gebracht wird. Doch das sind ja nur Kleinigkeiten.

An zweiter Stelle wird über die Formen, die Namen und den Gebrauch der Gefäße gesprochen. Auch hier zeigt Miss Harrison durchaus vernünftige Ansichten, indem sie anerkennt, dass die üblichen Benennungen zum größten Teil nur zur Bequemlichkeit der Archäologen dienen, ohne dass der Gebrauch im Altertum genau damit übereinstimmt. Wie bei uns (die Verfasserin macht auf den Gebrauch der Ausdrücke dish und jug aufmerksam), war es auch im Altertum üblich, unter einem gemeinsamen Namen die verschiedensten Formen zu begreifen, und dass auch die Mode dabei nicht ohne Einfluss war, lässt sich ohne weiteres erwarten.

Das nächste Kapitel ist der Zeitbestimmung der Vasen gewidmet. Hier ist eine der Archäologie nicht günstige Thatsache ohne weiteres mit klaren Worten eingestanden. Als Ludw. Ross in Athen war, wurden bei gelegentlichen Ausgrabungen auf der Akropolis unter dem Schutt, den man auf die Perserzeit zurückführte, Reste von Vasen gefunden, die schwarze, aber auch solche, die rote Malerei zeigten; als natürliche Folge aus diesem Funde ergab sich für Ross die Behauptung, dass auch die rotfigurige Malerei dem Ende des sechsten oder dem Anfang des siebenten Jahrhunderts angehöre. Diese Behauptung ist lange Zeit nicht anerkannt worden, die Archäologen haben sich lange gesträubt, diese rotfigurigen Gefäße schon in die Zeit vor dem Persereinfall zu setzen, weil man glaubte, dass die Einwirkungen der großen Malerei sich nicht so schnell bis zu den Handwerkern hinab verbreiten könnten. Neuere Forschungen, die angestellt sind, nachdem die ganze Akropolis bis zu dem Urboden hinab bloßgelegt war, haben die Richtigkeit der Ross'schen Folgerungen bis zum Kleinsten hinab erwiesen, so dass jetzt also die rotfigurige Malerei in ihren Anfängen noch dem sechsten oder spätestens dem Anfange des fünften Jahrhunderts zugerechnet werden muss. Dass die Ansicht von L. Ross, so richtig sie an sich war, verworfen wurde, geschah übrigens zum großen Teil wegen einer falsch verstandenen epigraphischen Beobachtung. Weil man wusste, dass unter dem Archontat des Eukleides eine Reihe von Änderungen staatlich eingeführt war, hielt man sich für berechtigt, alle Vaseninschriften, die diese Änderungen schon aufwiesen, der nacheuklidischen Zeit zuzuweisen, während man jetzt auf Grund der vorliegenden Thatsachen erkannt hat, dass die vom Staate eingeführten Änderungen schon längst im privaten Leben üblich waren, bevor sie vom Staate anerkannt und aufgenommen wurden. Man hatte also früher denselben Fehler gemacht, den, um ein heute verständliches Beispiel anzuführen, der machen würde, welcher wegen Spuren der neueren Orthographie das eine oder andere Buch bis zum Jahre der Einführung der neueren Orthographie herabrücken wollte, als ob nicht derartige Versuche schon längst gemacht und im Drucke auch vor dem Jahre 1879 zum öffentlichen Ausdruck gebracht wären.

Der Übergang von der schwarzfigurigen Malerei, bei welcher die Figuren ganz aus schwarzer Farbe auf dem roten Thongrunde aufgetragen wur-

den (indem man die Einzelheiten durch Auskratzen der schwarzen Farbe, gelegentlich auch durch Auftragen anderer Farbe herstellte), zu der rotfigurigen Malerei, bei welcher der Grund schwarz gefärbt wurde, so dass die Figuren sich mit der Farbe des Thons aus dem dunklen Grunde heraushoben, ist übrigens ein ganz allmählicher, gleichsam sich von selbst bildender gewesen; wohl mit Recht nimmt auch Miss Harrison an, dass diese Umänderung sich bei der Schale vollzogen hat; indem nämlich die innere Fläche bis auf das ausgesparte Mittelbild mit Schwarz überzogen wurde, bedurfte es oft nur weniger Striche, um dadurch in der Mitte das Bild eines Gorzomion oder einer ähnlichen Figur auf rotem Grunde hervorzurufen. Die einmal erfundene rotfigurige Technik ist dann längere Zeit mit der schwarzfigurigen Hand in Hand gegangen, so dass die eine Seite eines Gefäßes in der einen, die andere in der anderen Technik gemalt erscheint. Unter den Künstlern, die auf den schwarzfigurigen Vasen und den rotfigurigen strengen Stils ihre Namen verzeichnet haben, sind besonders Exekios, ferner Euphronios, Duris, Peithinos, Hieron und Brygos zu nennen.

Ein besonderes Kapitel wird den sogenannten „Lieblingsnamen" gewidmet. Gerade auf den Vasen der eben genannten Künstler findet man vielfach Namen von Jünglingen, die meist dem athenischen Adel angehören, mit dem Zusatz *καλός*, „schön ist der und der". Über die Bedeutung dieser Inschriften ist man lange Zeit sehr in Zweifel gewesen; erst nachdem neuerdings eine andere Zeitbestimmung der Vasen als richtig angenommen worden ist, hat man allgemein anerkannt, dass die Inschriften sich meist auf Persönlichkeiten beziehen, die in dem athenischen Staatsleben eine gewisse Rolle gespielt haben; ich finde den Vergleich, den Miss Harrison mit Gladstone bag oder Langtry soap beibringt, ganz glücklich; der von einem Töpfer besonders gefeierte vornehme Jüngling bezog wohl alles, was er an Topfwaren brauchte, von dem Töpfer, der ihn so feierte, und wusste auch alle seine Bekannten zur Befriedigung ihrer Kauflust zu *seinem* Töpfer zu bringen. Dass, sobald eine Beziehung der „Lieblingsnamen" auf historische Persönlichkeiten als möglich angenommen wird, diese Namen zugleich für die zeitliche Bestimmung der Vasen von ausschlaggebender Bedeutung sind, liegt auf der Hand.

Aber neben den vom Töpfer mit ihrer Namensunterschrift bezeichneten Vasen giebt es eine Masse von solchen, die ohne den Namen des Töpfers und Malers ans Licht kommen; in vielen Fällen wird es durch die Prüfung der Zeichnung trotzdem möglich sein, sie einem bestimmten, uns aus anderen Gefäßen bekannten Meister zuzuschreiben oder wenigstens den Kreis zu bestimmen, dem sie angehören. Aber ohne die sorgfältigste Beobachtung des Stiles geht das natürlich nicht an, man muss das Gefühl für feine Stilunterschiede tüchtig ausgebildet haben, wenn man bei diesen Bestimmungen das Richtige treffen soll.

Eine ganz besondere Klasse für sich bilden die weißen, für die Bestattung üblichen Lekythoi, Ölflaschen. Man hatte von dem weißen Grunde, von dem sich die Farben ganz anders abhoben, frühzeitig auch bei anderen Vasen Gebrauch gemacht, man war aber wegen der geringen Haltbarkeit einer derartigen Malerei bei allen Gefäßen, die dem täglichen Gebrauch dienten, frühzeitig davon abgekommen; um so mehr konnte man diese Art der Malerei bei den für den Totenkultus bestimmten Gefäßen festhalten. Dies waren die Lekythoi, flaschenähnliche Gefäße mit dünnem Bauch und ganz enger Mündung, so dass sie das kostbare Öl, mit dem sie gefüllt waren, nur tropfenweise von sich zu geben vermochten. Diese Gefäße wurden, mit Öl gefüllt, zur Bahre des Gestorbenen gestellt, ihm mit ins Grab gegeben und nach Errichtung eines Grabmals auch auf den Stufen der Stele aufgestellt. Je köstlicher das Öl war, mit dem die Krüge gefüllt zu werden pflegten (meist Myrrhenöl), um so kostspieliger war die Gabe. Man hat deshalb auch frühzeitig versucht, durch eine Täuschung die scheinbare Pracht mit geringen Kosten herzustellen, d. h. man hat die Lekythen so gestaltet, dass von der Öffnung nur ein dünne Röhre sich nach unten zieht, die natürlich nicht viel Öl in sich aufnehmen konnte. So war es möglich, ohne große Kosten eine beträchtliche Zahl von Gefäßen scheinbar mit dem kostbaren Öl zu füllen.

Auch die Erklärung der Vasen findet sich in dem Buch der Miss Harrison berücksichtigt. Besonders interessant ist der geschichtliche Rückblick auf die früher üblichen Erklärungsweisen, von denen Spuren teilweise bis heute geblieben sind. Da nämlich die Vasen zuerst vor allem aus den Begräbnisstätten Etruriens bekannt wurden, glaubte man für die Vasen etruskischen Ursprung annehmen zu müssen und suchte natürlich dementsprechend in etruskischer resp. römischer Mythologie und Geschichte die Erklärung der Vasen aufzufinden. Diese Gewohnheit,

von der man nur noch insofern heute Spuren findet, als ältere Personen von *etruskischen* Vasen sprechen, während sie griechische Vasen meinen, wurde durch eine neue Erklärungsart verdrängt, die ein mehr pathologisches Interesse für sich in Anspruch nimmt. Man glaubte nämlich überall Andeutungen der tiefverborgenen Mysterienweisheit finden zu müssen Aber auch dieser Krankheitszustand ist mit der Zeit vergangen, so dass man heute ohne vorgefasste Meinung jeder Darstellung an sich gerecht zu werden versucht. Dabei ergiebt sich, dass man die Vasenbilder in drei Klassen sondern kann, erstens solche, die aus der Mythologie genommen sind, zweitens solche, die Scenen aus dem täglichen Leben darstellen, und drittens solche, die Mythologie mit Darstellungen des täglichen Lebens durchflechten, z. B. wenn Eros in den Gemächern sterblicher Frauen dargestellt wird u. dergl. Das Grenzland zwischen Thatsachen und Dichtung, das wir „Geschichte“ nennen, wird nach Miss Harrison bei den Vasenmalern zur Darstellung nicht mit herangezogen, außer wenn sie es in das Gebiet der Mythologie übergeführt hatten, wie z. B. in den Gestalten des Croesus, Harmodios, Sappho u. s. w. Das ist in gewisser Weise richtig, und doch würde dadurch eine falsche Vorstellung erweckt werden. Es ist deshalb wohl besser, darauf aufmerksam zu machen, dass bei den Griechen nicht, so wie bei uns, ein Unterschied zwischen Sage und Geschichte gemacht wird, sondern dass auch Thatsachen der allernächsten Vergangenheit durch übernatürliche Zusätze aus der Geschichte in das Gebiet der Sage gerückt werden, oder dass Erzählungen, deren fabelhafte Natur für uns ohne weiteres feststeht, von den Schriftstellern als sicher beglaubigte Thatsachen berichtet werden. So wird z. B. frühzeitig die Schlacht von Marathon, ja der ganze Perserkrieg durch übernatürliche Zusätze dem Gebiet der Geschichte entzogen, oder andererseits Kämpfe mit den Thrakern unter Eumolpos oder mit den Amazonen als unzweifelhafte Thatsachen berichtet. Entweder muss man demnach den Griechen Geschichte, so weit es sich um den Bericht sicherer Thatsachen handelt, gänzlich absprechen und die Mythologie bis in die allerjüngste Vergangenheit ausdehnen, oder man muss auch die Geschichte soweit nach rückwärts ausdehnen, dass sie noch die Mythologie in sich begreift. Danach konnte es für den athenischen Vasenmaler keinen Unterschied machen, ob er z. B. Kämpfe des troischen Krieges oder die Ermordung des Hipparchos darstellte, weil eben alles bei ihm auf demselben Gebiete lag, mochte er dies als Gebiet der Fabel oder der Geschichte empfinden.

Das Schlusskapitel handelt von den Beziehungen des Vasenmalers zu der Litteratur und der künstlerischen Überlieferung, es wird mit Recht darin hervorgehoben, dass litterarische Quellenstudien im allgemeinen bei den Vasenmalern nicht anzunehmen sind, sondern dass sie bei ihren Kompositionen vor allem durch die in ihren künstlerischen Vorlagen geübte Überlieferung geleitet werden.

In Bezug auf die Erklärungen, die links von den Abbildungen gegeben werden, muss anerkannt werden, dass die Verfasserin größte Kürze mit größter Deutlichkeit zu vereinigen gewusst hat; so kurz die Erklärungen auch sind, man wird bei genauem Zusehen immer herausfinden, dass sie alles Wesentliche enthalten. Ein paar kleine Versehen seien hier für eine neue Auflage notirt. Zu Tafel 34 heißt es: a carpenter is taking measurements; das ist nicht richtig, sondern der Tischler bohrt mit dem Drillbohrer ein Loch in den Kasten, wie H. Heydemann, Arch. Zeit. 1872, S. 37, nachgewiesen hat. Zu Tafel 35 heißt es: the eye of Ariadne is drawn without pupil to denote sleep. Das ist ungenau ausgedrückt, denn es fehlt ja nicht bloß die Angabe der Pupille, sondern auch der oberen Augengrenze. Ariadne ist einfach mit geschlossenen Augen, d. h. schlafend dargestellt. Zu Tafel 38: Dionysos attended by two Satyrs with vine-sprays and double flutes. Das sind aber nicht Doppelflöten, sondern Kastagnetten, was die Satyrn in den Händen halten. Es hätte wohl auch hervorgehoben werden können, dass Dionysos singt.

Aber diese Kleinigkeiten werden dem Erfolge des Buches keinen Abbruch thun.

R. ENGELMANN.

BÜCHERSCHAU.

Briefe von W. Lübke an *H. Kestner* aus den Jahren 1846—1859. Mit Lübke's Jugendbild. Herausgegeben von seiner Gattin. Karlsruhe, Komm.-Verlag von A. Bielefeld. 1895. 8.

Diese an einen Jugendfreund des Verewigten gerichteten Briefe, zumeist aus Lübke's Berliner Studienzeit, ergänzen in vielen Punkten die von Lübke selbst veröffentlichten „Lebenserinnerungen“. Sie zeigen uns in rührender, oft ergreifender Weise das Kämpfen und Ringen des Jünglings mit den Wirrnissen und Nöten des Lebens; wir begleiten ihn auf seinen ersten, mit den dürftigsten Mitteln unternommenen Kunstwanderungen, erleben die Entstehung seines grundlegenden Buches über die westphälische Heimat, sehen ihn dann die ersten Erfolge als populärer Schriftsteller und beliebter Lehrer erringen, und finden ihn endlich auf der Höhe des Lebens angelangt, in Italien unter den Kunstschätzen

des ersehnten Landes schwelgend. Das von frischer Jugendlust erfüllte Buch führt den Leser nicht nur in das Herzensinnere eines hochbegabten deutschen Autors ein, sondern bildet auch einen sehr beachtenswerten Beitrag zu der Entwicklungsgeschichte der modernen Kunstwissenschaft. — Der Jugendfreund, an den Lübke's Briefe gerichtet sind, ist Dr. Hermann Kestner, ein Enkel von Werther's Lotte (Charlotte Kestner, geb. Buff). Der Verstorbene stand mit ihm sein Leben lang im vertrautesten Verkehr und machte gemeinsam mit Kestner 1846 seine erste Reise nach Belgien.

C. v. L.

Einführung in die architektonische Formenlehre in ihrer Anwendung auf den Quaderbau von *A. von Pannewitz*, Reg.-Baumeister und Lehrer an der Kgl. Baugewerkschule in Görlitz. 40 Tafeln mit Erläuterungen. Leipzig, E. A. Seemann. In Mappe M. 10.—.

Die eigentliche Bestimmung dieses Werkes ist es, den Studirenden der Architektur in den Sinn für schöne harmonische Verhältnisse, in zeichnerische Fertigkeit, in Übung von Auge und Hand für guten Gliederaufbau einzuführen und darin zu befestigen. Dabei kommt ihm zweifellos in hohem Maße zu gute, dass es Hand in Hand mit der lehrenden Thätigkeit des Verfassers, in steter Berührung mit der Praxis und mit lernenden Elementen entstanden ist. Bei der Benutzung des Werkes nach dieser Richtung hin werden mancherlei neue und eigenartige Gedanken des Verfassers sich als fruchtbar erweisen: so heben wir hervor, dass in den drei Abschnitten des Werkes (die Einzelformen des äußeren Aufbaues, Griechische Baukunst, Römische Baukunst) mit möglichst einfachen Verhältniszahlen, bei Innehaltung immer desselben großen Maßstabes, die verschiedenen Säulenordnungen in allen ihren Teilen (Querschnitt, Ansicht und Grundriss) und in je einem Beispiel dargestellt werden, und dass darauf fußend die jeweiligen Teile zu einem ganzen Bau zusammengefügt sind; in jeder Bauweise wurde danach gestrebt, möglichst alle Verhältnisse auf ein Bruchteil von 12, also $^1/_2$, $^1/_3$, $^1/_4$, $^1/_6$ des unteren Durchmessers durchzuführen. In der außerordentlich klaren und übersichtlichen Gliederung, Verarbeitung und Darstellung des Stoffes wendet sich das Werk aber auch an den weiteren Kreis nicht nur der Fachgenossen, sondern der künstlerischen, ja der kunstverständigen Welt überhaupt. Eingehender, weil auf die Darstellung der antiken Verhältnisse sich beschränkend, überzeugender, als es ein Handbuch der Kunstgeschichte vermag, stellt es die Hauptbegriffe der architektonischen Formen fest und giebt auf alle Fragen aus dem Gebiet der griechischen und römischen (incl. toskanischen) Bauweise, also des überwiegenden Teiles der Grundlagen unserer heutigen Bauschöpfungen, in klarer und fasslicher Weise Auskunft. Wir sehen demgemäß mit Interesse und Spannung der Fortführung der leitenden Gedanken auf das Gebiet der romanischen und gotischen Architektur entgegen.

v. G.

* *Denkmälerkunde in Kalenderform* könnte man die Specialität benennen, welche *H. Stürtz*, Universitätsbuchdrucker in Würzburg, seit dem vorigen Jahre mit Glück kultivirt. Seine Kalender, in dem schmalen modernen Höhenformat gehalten, das von München ausgegangen ist, sind nicht mit neuen Zeichnungen und Sprüchen in hergebrachter Weise, sondern mit vortrefflichen kleinen Autotypieen nach alten Denkmälern des fränkischen Landes, Bauten, Skulpturwerken, Medaillen, Goldschmiedearbeiten, Elfenbeinschnitzereien, auch Künstlerporträts u. dergl. verziert und diese geschmackvoll ausgewählten Bilder von Dr. *Th. Henner* mit kurzen erläuternden Texten versehen. Wer in Begleitung des Denkmälerkalenders das kunstreiche Frankenland durchwandern würde, könnte sich daran halten, wie an einen Führer, der ihn zu den wichtigsten Stätten geleitet. Eine Gedächtnismedaille in Silberreliefdruck dient als Titelschmuck des diesjährigen Kalenders. Der Gedanke des Hrn. Stürtz verdient lebhafte Anerkennung und Weiterentwicklung.

* Von *Seemann's Wandbildern*, die sich allerorten gerechter Anerkennung und begeisterter Zustimmung namentlich in Lehrerkreisen zu erfreuen haben, ist vor kurzem die dritte Lieferung erschienen. Sie enthält eine Anzahl der berühmtesten Antiken, z. B. den Apoll vom Belvedere und den Hermes des Praxiteles in neuen vorzüglichen Aufnahmen, dazu eine Probe der großartigen frühmittelalterlichen Statuen aus dem Naumburger Dom, endlich u. a. zwei Werke der alten deutschen Malerei, deren Reproduktionen als geradezu phänomenal bezeichnet werden dürfen: das Dürer'sche Allerheiligenbild und Holbein's Jane Seymour, beide aus der kais. Galerie in Wien. Die beiden großen Darstellungen sind in Photographie und Lichtdruck von J. Loewy dortselbst hergestellt und bekunden aufs Neue die hohe Leistungsfähigkeit dieses ausgezeichneten Ateliers.

NEKROLOGE.

*** *Der englische Maler Lord Frederick Leighton*, Präsident der kgl. Kunstakademie in London, ist daselbst am 25. Januar im 66. Lebensjahre gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Dr. *Herman Grimm*, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Berlin, ist zum Ritter des Ordens pour le mérite für Wissenschaften und Künste ernannt worden.

*** *Ordensverleihungen an Künstler und Kunstgelehrte.* Aus Anlass der Festlichkeiten in Berlin zum 18. Januar ist dem Professor *A. v. Werner* das Kreuz der Komthure des Hohenzollern'schen Hausordens verliehen worden. Zum Ordensfeste hat der Landschaftsmaler *Ernst Körner* den roten Adlerorden 4. Kl. und der Direktor des Kupferstichkabinetts Geh. Rat *Lippmann* den Kronenorden 2. Kl. erhalten.

WETTBEWERBUNGEN.

Für die *Lamey*-Preisstiftung hat die *Universität Straßburg* folgende Preisaufgabe gestellt: „Die deutsche Bildhauerkunst des dreizehnten Jahrhunderts, ihre Geschichte und Charakteristik, unter besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses zur französischen Kunst.“ Der Preis beträgt 2400 M. Die Arbeiten müssen vor dem 1. Januar 1897 eingeliefert sein. Die Verteilung des Preises findet statt im Laufe des Jahres 1897. Die Bewerbung um den Preis steht jedem offen, ohne Rücksicht auf Alter oder Nationalität. Die Konkurrenzarbeiten können in deutscher, französischer und lateinischer Sprache abgefasst sein. Die Einreichung der Konkurrenzarbeiten erfolgt an den Universitätssekretär. Die Konkurrenzarbeiten sind mit einem Motto zu versehen, der Name des Verfassers darf nicht ersichtlich sein. Neben der Arbeit ist ein verschlossenes Couvert einzureichen, welches den Namen und die Adresse des Verfassers enthält und mit dem Motto der Arbeit äußerlich gekennzeichnet ist. Die Versäumung dieser Vorschriften hat den Ausschluss der Arbeit von der Konkurrenz zur Folge. Geöffnet wird nur das Couvert des Verfassers der gekrönten Schrift. Zur Zurückgabe der nicht gekrönten oder wegen Formfehler von der

Konkurrenz ausgeschlossenen Arbeiten ist die Universität nicht verpflichtet.

=tt. *München.* — Der hiesige Magistrat hat unter den in München wohnhaften Künstlern einen öffentlichen Wettbewerb zur Erlangung von Modellen für ein Friedensdenkmal ausgeschrieben und den 15. April 1896 als Ablieferungstermin bestimmt. Die 25jährige Wiederkehr des Jahrestages vom Frankfurter Friedensschlusse bietet der Stadtgemeinde in Verbindung mit dem Verwaltungsrate der Prinz-Regent-Luitpoldstiftung Anlass ein Monument zu errichten, welches die Ruhmesthaten der bayerischen Armee im Feldzuge 1870/71 verherrlichen, sowie den Dank für die Segnungen des Friedens zum Ausdrucke bringen und 120000 M. einschließlich der Fundamente kosten soll. Das Monument wird seinen Platz auf der Prinz-Regent-Luitpold-Terrasse in den Gasteiganlagen erhalten und ist als eine Säule gedacht, welche mit einem Friedensgenius gekrönt werden soll; an den vier Seiten des Postamentes sind auf den Zweck des Denkmales sich beziehende Reliefs anzubringen. Unter den Preisrichtern befinden sich Akademie-Direktor *Ludwig von Löfftz*, die Bildhauer *Wilhelm von Rümann*, *Syrius Eberle* und *Anton Hess*, sowie die Architekten *Josef Bühlmann* und *Adolf Schwiening*; es sind drei Preise im Betrage von 2000 M., 1500 M. und 1000 M. festgesetzt. Nicht in München lebende Künstler sind vom Wettbewerbe ausgeschlossen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

München. — Im Jahre 1896 wäre im Glaspalast wieder eine internationale Kunstausstellung — im Gegensatz zu den Jahresausstellungen — fällig gewesen. Um nicht mit Berlin in Konkurrenz zu treten, das ja bekanntlich im nächsten Jahre eine Jubiläumsausstellung abhält, ist man in München von der Internationalen abgekommen und beschränkt sich auf eine Jahresausstellung im reduzirten Maßstab, wie 1895. Es ist eine hübsche Ausstellungsperspektive, die sich da für das nächste Jahr eröffnet. Ganz abgesehen von den kleineren Veranstaltungen derart, wie Hannover, Wien, Salzburg, Bremen, stehen von größeren Berlin, Stuttgart, Dresden, Nürnberg in Aussicht und vor allen die beiden in München. Besonders hier wird es ein harter Kampf werden, in noch höherem Grade jedoch im Jahre 1897, in dem die Secession zum letztenmale in ihrem Bau am englischen Garten ausstellt und mit der großen Internationalen im Glaspalast rivalisiren soll. Das sind günstige Auspizien für die Münchener Kunst, denn man weiß heute, dass man nicht mehr mit der verblüffenden Fülle, sondern mit der Güte des Gebotenen schlägt und derjenige wird den Sieg davontragen, der am strengsten mit sich selber gewesen und dafür Sorge getragen, dass das Niveau sehr, sehr hoch gezogen, aber auch so fest umzäumt werde, dass nicht das Geringste unten drunter durchschlupft. Als in jüngster Zeit diese Zukunfspläne mehrfach öffentlich zur Sprache kamen, wurden einige Stimmen laut, welche von einer in Aussicht stehenden Wiedervereinigung beider Vereine zu berichten wussten. Wie weit das der Wunsch der Genossenschaft ist, vermag ich nicht zu beurteilen; in Kreisen der Secession denkt man jedoch an das direkte Gegenteil: den Platz zu wählen, auf dem das Ausstellungsgebäude vergrößert aufgeschlagen werden soll, wenn die Bauplätze an der Prinzregentenstraße geräumt werden müssen und es ist begründete Aussicht vorhanden, dass Lenbach einen lieben Nachbar bekommt. — Es läge übrigens auch nicht die geringste Veranlassung für die Secession vor, ihre aus eigener Kraft errungene Stellung, die heut gesichert und gefestigt ist, aufzugeben und zur Unselbständigkeit zurückzukehren und ich wüsste nicht, welche Vorteile damit verbunden wären, ehe die Genossenschaft nicht auf vollkommen demselbem Standpunkt, wie die Secession steht. Wenn man einen Rückblick in die Zeiten und Zustände thun will, mit denen die Secession aufräumte, so gehe man einmal auf ein Viertelstündchen in den Kunstverein. Da bilden so trostlose Erzeugnisse die breite Basis, dass man es wahrhaftig den ernsthaften Künstlern nicht übel nehmen kann, wenn sie ungern oder gar nicht dort ausstellen, da sie sich der Gesellschaft schämen, in die sie gehängt werden. Allerdings muss man zugeben, dass damit nichts gebessert wird und es wäre vielleicht richtiger, wenn die Künstler Münchens alle Hand anlegten zur Hebung des Kunstvereins und dort dem Bodensatz der Kunst den Garaus machten. Jedoch es geht hier noch allgemein die nicht ganz unbegründete Ahnung, dass sich dann die in ihrer Ruhe aufgeschreckten „Pensionisten des Kunstvereins" breit in die Thür stellten und mit der Majorität des Publikums im Rücken, um ihr Leben kämpfend, die Künstler, denen am Kunstverein nicht allzuviel liegt, — nicht hereinließen. Wie eine Erfrischung berührte dagegen die kleine Weihnachtsausstellung des Künstlerinnenvereins. Nicht als ob dort gerade viele abgeschlossene Leistungen gewesen wären — es gährt und schäumt da noch gewaltig und ist mehr Unreifes als Reifes da — aber es sind künstlerische Kräfte, die da treiben, es sind aufsteigende und nicht niedergehende Bestrebungen, und was geschaffen wird, entsteht nicht dem nichtswürdigen Götzen, dem Publikumgeschmack zu Liebe, sondern im ehrlichen Wollen, rein künstlerische Leistungen zu schaffen. Mag da hie und da etwas Ungenießbares mit unterlaufen: solche Unarten sind immerhin besser als das Künstlerproletariertum, das mit Pinseln sein elendes Leben fristet, anstatt sich mit Hobel und Hammer an seinen rechten Platz zu stellen.

SCH.—NBG.

Elberfeld. — Die ständige Kunstausstellung des Elberfelder Museumsvereins hat seit ihrer Eröffnung am 1. Juni 1895 ein recht wechselvolles Bild geboten. Wie es in der Rheingegend natürlich ist, waren die Düsseldorfer Altmeister *A.* und *O. Achenbach*, *Bokelmann †*, *Brütt*, *Munthe*, *Mühlig*, *Oeder* häufig vertreten; daneben figurirte die jüngere Düsseldorfer Schule, welche erst geschlossen in der „Freien Vereinigung" auftrat und dann bald den einen, bald den anderen einzeln entsandte, so die Marinemaler *Becker* und *Erwin Günter*, den talentvollen Porträtisten *Schneider-Didam*, *A. Frenz* u. s. w. Von anderen deutschen Kunststädten erschien aus Berlin *Ad. Menzel*, *O. von Kameke*, *F. von Schennis*, *Herm. Hendrich* (Kollektivausstellung), *Douzette*, *Gentz*, *Hans Hermann*, *Adolf von Meckel †* (Kollektivausstellung), *Begas-Parmentier*, *Philipp Franck* etc. Aus München hatte *Albert Keller*, *Windmaier*, *Bartels*, *Piglhein †*, *Bennewitz von Loefen*, *Robert Schultze von Canal*, *Karl Raupp* ausgestellt. Von den übrigen Akademieen sei noch Karlsruhe mit *Claus Meyer*, *Hermann Baisch †* und *Mispagel* genannt. Aus dem Auslande hatten die Holländer *Apol*, *Bakhuyzen*, *Bisschop*, *Blommers*, *de Bock*, *du Chattel*, *Eerelmann*, *van Essen*, *de Haas*, *Klinkenberg*, *Mesday*, *Offermanns*, *Roelofs*, *Roosenboom* die Ausstellung wiederholt vorzüglich beschickt; ferner war eine große, fein zusammengestellte Sammlung von ersten Italienern und Spaniern sowie Kollektivausstellungen von *M. Schauß* in Paris, *Liljefors* in Upsala, *Hermine von Preuschen* in Rom ausgestellt. Der Verkauf, der im Anfang zu wünschen übrig ließ, hat sich seit dem Herbst bedeutend gebessert; in einem Monat wurden für beinahe 20000 M. Gemälde verkauft. Unter den verkauften Bildern befand sich *O. Achenbach*, *Carl Hasch*,

Klinkenberg-Haag, *Offermanns*-Haag, *Munthe*, *Oeder*, drei *Douzette*, acht *Hendrich*, zwei *Hermine von Preuschen*, sechs *Rob. Schultze*, *H. Mühlig*, *Chr. Sell* † sowie eine große Anzahl jüngerer Maler. Außerdem wurden mehrere Gemälde für die Verlosung angekauft. Wenn die Ausstellung auch fürderhin so gut beschickt ist, wie bisher, der internationale Charakter derselben gewahrt bleibt und der Verkauf nicht erheblich nachlässt, so kann man konstatiren, dass der Elberfelder Museumsverein sich vor manchem anderen deutschen Kunstverein sehr vorteilhaft unterscheidet.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

* *Berlin.* In der Januarsitzung der *Archäologischen Gesellschaft* wurde zunächst der statutenmäßige Kassenbericht erstattet und die Vorstandswahl vorgenommen. Auf Antrag des Herrn *Kaupert* wurde der vorjährige, aus den Herren *Curtius*, *Schöne*, *Conze* und *Trendelenburg* bestehende Vorstand durch Zuruf wiedergewählt. Nach Verkündigung der Namen der neu eintretenden Mitglieder und der zur Aufnahme vorgeschlagenen Herren hielten Vorträge die Herren: *O. Rubensohn* über Francesco Piacenza's Beschreibung des ägäischen Meeres, *Pernice* über ein rätselhaftes Vasenbild mit der Darstellung einer Parisscene, die Herr *Engelmann* auf eine Komödienscene zu deuten geneigt war, *Winter* über eine die olympischen Funde von 1829 betreffende Schrift von Michon, *Brückner* über griechische Grabreliefs, in denen eine Frau sich ein Armband anlegt, *Conze* über Fourmontische Zeichnungen griechischer Grabreliefs, die im sechsten Bande von Caylus' Recueil nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt erscheinen, und zum Schluss Herr *Puchstein* über die Baugeschichte des Theaters von Pompeji und über Wandmalereien, in denen er Darstellungen älterer Scenenfronten erkannte.

Rom. — Circolo artistico internazionale. Der römische internationale Künstlerverein hat kürzlich mit einer Reihe von Festlichkeiten sein neues Vereinsbanner eingeweiht. In der Festsitzung war die Rednertribüne, die ein Nestor der römischen Kunst, der 1829 geb. Guiglelmo de Sanctis, bestieg, von dem neuen und alten Banner flankirt. Das letztere, das unter Glas als Reliquie aufbewahrt wird, hat eine bewegte Geschichte, die es eng mit den großen Ereignissen des italienischen Risorgimento verknüpft. In den stürmischen Tagen des Jahres 1860, der Erhebung der Marken und Umbriens gegen die weltliche Herrschaft des Papstes, fasste eine Anzahl junger Künstler der römischen Akademie San Lucca die Idee der Herstellung eines grün-weiß-roten Banners, Farben, die in ihrer Zusammenstellung damals wie bei uns die schwarz-rot-goldene Fahne, den Gedanken der nationalen Einigung verkörperten, und wie in Deutschland so auch in Italien von den staatlichen Gewalthabern geächtet waren und verfolgt wurden. So führten die drei Farben meist ein getrenntes Leben. Das rote Tuch diente als Damenmantille, ähnlich wurde das grüne verwendet, das weiße endlich, das gefährlichste, weil es das Wappen von Savoien trug, wurde bei einem Mönch verborgen. Es kamen die Ereignisse von 1870, der Sturz der weltlichen Herrschaft. Am denkwürdigen Tage des 20. September, der Erstürmung der Porta Pia, wehte das Banner über einer Gruppe junger Künstler, die im Triumph eine auf den Barrikaden genommene Kanone nach dem Kapitol schleiften. Unterwegs empfing die Fahne die Feuertaufe: sie wurde durch päpstliche Zuaven und Gendarmen, die den letzten Widerstand leisteten, von mehreren Kugeln durchbohrt. In den seitdem verflossenen 25 Jahren zerfiel das Zeichen großer Zeiten, und der Präsident des Circolo, und der Senator des Königreichs, der bekannte Bildhauer Giulio Monteverde schenkte ein neues Banner, das von seinen Töchtern gestickt ist; natürlich war die Familie Monteverde an den Festabenden Gegenstand zahlreicher Aufmerksamkeiten. Eine weitere Ehrung brachte der Abend der Festsitzung den fünfzehn ältesten Mitgliedern des Vereins in Gestalt eines Ehrendiploms; wir nennen nur die bekannteren: Jacovacci, Biseo, Simonetti, Ettore Ferrari, Cipriani, Roesler-Franz.

VERMISCHTES.

*** *Ein Gemälde aus der aus Rom entführten Galerie Sciarra* ist bereits zum Vorschein gekommen: es ist ein heiliger Sebastian von *Pietro Perugino*, der für die beträchtliche Summe von 150000 Frcs. für das Louvre angekauft worden ist. Seit dem 1. Januar besitzt das Louvre die Rechte einer juristischen Person, womit den Leitern der Museen eine größere Selbständigkeit bei Ankäufen eingeräumt worden ist.

*** *Ein neues Gemälde von A. Böcklin „Odysseus und Kalypso“*, welches auf der vorjährigen Ausstellung der Secessionisten in München zu sehen war, ist für das Museum in Basel angekauft worden.

VOM KUNSTMARKT.

Wien. — Die reichhaltigen Sammlungen weiland Sr. Excellenz des Botschafters Grafen Ludwig Paar gelangen am 20. Februar und den folgenden Tagen im Hôtel „zur goldenen Ente“ durch S. Kende's Kunstantiquariat zur Versteigerung. Der reich illustrirte Katalog, 784 Nummern umfassend, enthält u. a.: Seltene Erstlingsdrucke, Incunabeln, Holzschnitt- und Kupferwerke aus dem XV—XVIII. Jhrhdt., wertvolle Handschriften aus dem XIII—XVIII. Jhrhdt., Originalhandzeichnungen, Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte alter Meister, darunter die Hauptblätter von Albrecht Dürer und Rembrandt van Ryn. Besonders hervorzuheben ist noch ein Ölgemälde der ferraresischen Schule aus dem XV. Jhrhdt. „Die Anbetung der heil. drei Könige.“ 167×347 cm. In vergoldetem Holzrahmen. — Kataloge werden bereitwilligst gratis abgegeben.

Köln. — Die Kunsthandlung J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln veranstaltet vom 28. Januar bis 1. Februar d. J. eine Versteigerung der Münzen- und Medaillensammlungen des † Pfarrers Loeser zu Hoinkhausen. Der Katalog umfasst 3041 Nummern, darunter z. T. höchst seltene Exemplare, und ist von der Verlagshandlung gratis erhältlich.

ZEITSCHRIFTEN.

Architektonische Rundschau. 1896. Liefg. 4.

Tafel 25. Wohnhaus des Herrn G. Pleisner in Brooklyn; erbaut von Architekt Fr. Freeman in New York. — Tafel 26. Neue evang. Kirche zu Mülheim a. Rh.; erbaut von Schreiterer & Below, Architekten in Köln. — Tafel 27. Wohnhäuser an der Siemensstr. in Moabit-Berlin; erbaut von Prof. A. Messel daselbst. — Tafel 28. Das Reichstagshaus (Nordeingangshalle); erbaut vom Geh. Baurat Prof. Dr. P. Wallot. — Tafel 29/30. Entwurf zur Villa Lassig in Heidelberg von Architekt Leonh. Schäfer in Darmstadt. — Tafel 31. Wohnhaus Karmarschgasse 36 in Wien; erbaut von Architekt J. Sowiński daselbst. — Tafel 32. Corpshaus für Göttingen; entworfen von Reg.-Baumeister L. Schönfelder in Berlin.

Inhalt: Griechische bemalte Vasen. Von R. Engelmann. — Briefe von W. Lübke an H. Kestner; v. Pannewitz, Einführung in die architektonische Formenlehre; Denkmälerkunde in Kalenderform; Seemanns Wandbilder Liefg. 3. — Frederick Leighton †. — Herman Grimm; Ordensverleihungen an Künstler und Kunstgelehrte. — Lamey-Preisstiftung; München, Wettbewerb um ein Friedensdenkmal. — München; Elberfeld. — Sitzung der archäologischen Gesellschaft; Rom, Circolo artistico internazionale. — Pietro Perugino, h. Sebastian (Galerie Sciarra); Böcklin, Odysseus und Kalypso. — Wien, Sammlung Paar; Köln, Sammlung Loeser. — Zeitschriften. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN — Heugasse 58. BERLIN SW. — Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 15. 6. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

MITTELALTERLICHE WANDGEMÄLDE UND TAFELBILDER AUS BURG KARLSTEIN IN BÖHMEN.[1]

Das, auf der vollen Höhe der heutigen Kunstwissenschaft und Reproduktionstechnik stehende Werk über die denkwürdigen Malereien aus Burg Karlstein in Böhmen bildet den ersten Band einer Serie von Forschungen zur Kunstgeschichte des reichen österreichischen Kronlandes, welche die hochverdiente „Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen" herauszugeben unternommen hat.

Prof. Dr. *J. Neuwirth* in Prag, der bewährte Forscher, hat sich die Aufgabe gestellt, den geschichtlichen Entwicklungsgang des Kunstlebens in Böhmen während des goldenen Zeitalters unter Karl IV., die hohe Blüte und ihr rasches Dahinwelken auf Grundlage der schriftlichen wie der künstlerischen Quellen bei gleichzeitiger kritischer Würdigung der noch erhaltenen Denkmäler längst verrauschten Glanzes zur Darstellung zu bringen. Noch reicher als die Angaben der Geschichtschreiber fließen die überaus zahlreichen, an den verschiedensten Orten gesammelten Nachweise der Archive, oft mit wenigen Worten wichtige Thatsachen feststellend. Dem internationalen Zuge, welcher ohne Beschränkung auf lokale Mittelmäßigkeit die brauchbaren Kräfte dorther berief, wo er sie wirklich fand, welcher Meister aus Frankreich ebenso wie Künstler aus Italien oder Deutschland beschäftigte und an ihrem fortgeschrittenen Können die noch zurückgebliebene Leistungsfähigkeit der Einheimischen schulen ließ, verdankte Böhmens Kunstleben während des 14. Jahrhunderts seine unbestreitbare Bedeutung für die Kunstgeschichte überhaupt. Dass deutsche Einflüsse die anfangs vorherrschenden französischen Anschauungen zurückdrängten und die Führung übernahmen, ergab sich aus der Stellung des böhmischen Königs, der zugleich deutscher Kaiser war. Mitglieder des Herrscherhauses, Kirchenfürsten, Weltgeistliche und Mönche, Adelige und Bürger wetteiferten in der Förderung der Kunst. Der letzteren erwiesen sich gar manche Ideen und Strömungen der Zeit freundlich, wie der Fronleichnamskult, die gesteigerte Verehrung der heil. Maria und der böhmischen Landespatrone, die unverkennbare Neigung zu Prachtentfaltung und Repräsentation, die Errichtung der Universität, die Pflege der Humanität, zweckdienliche Fürsorge für bequeme Verkehrsmittel u. dgl. Dagegen unterwühlte die unter Wenzel IV. sich immer entschiedener gestaltende Opposition gegen die Ausschreitungen der Reliquienverehrung, der radikaler gewordene Hussitismus mit seiner Feindseligkeit gegen Kirchenbauten und ihre Ausstattung, besonders gegen die Bilderverehrung binnen kurzem vollständig den Boden, auf welchem die Kunst so viele verheißungsvolle, nun zum großen Teile unbarmherzig gebrochene Blüten getrieben hatte. Waren unter Johann von Luxemburg und Karl IV. nahezu ausschließlich fremdländische Meister für die Ausführung künstlerisch hervorragender Aufgaben herangezogen worden, so trat unter Wenzel IV. das zunächst an fremdländischen Anschauungen gebildete tschechische Element mehr als früher in den Vordergrund; in objektiver Weise werden die Leistungen tschechischer Künstler ebenso wie jene der Franzosen oder Deutschen gewürdigt.

Den früheren Arbeiten Neuwirths auf dem geschilderten Gebiete reiht sich nun die hier besprochene in glücklichster Weise an, und die allgemeine Bedeutung des Stoffes rechtfertigt es vollauf, dass gerade mit diesem Bilderbestande eine neue, für die kunstgeschichtliche Forschung Böhmens hoffentlich recht segensreiche Unter-

---

1) Von Prof. Dr. *Joseph Neuwirth.* Mit 50 Lichtdrucktafeln und 16 Abbildungen im Texte. Prag, Calve. 1896. Fol.

nehmung eingeleitet wurde. Die erst wenige Jahre bestehende obengenannte Gesellschaft, welche vor kurzem einen Wettbewerb für die Wandmalereien des neuen Karlsbader Badehauses einleitete, steht auch mit diesem zweiten Unternehmen ganz auf der Höhe ihrer Aufgabe, weil sie über der Förderung der zeitgenössischen Kunst die Hebung der Schätze einer großen kunstgeschichtlichen Vergangenheit Böhmens nicht vergisst.

Mit Rücksicht auf die Wichtigkeit des Nachweises, welche Einflüsse die Eigenart des in Böhmen nicht seinesgleichen findenden Karlsteiner Burgenbaues bestimmten, steht zunächst die Erörterung im Vordergrunde, inwieweit die Papstburg in Avignon als das Vorbild und der aus Avignon berufene erste Prager Dombaumeister Matthias von Arras als der Baukünstler zu gelten habe, dessen Anschauungen die Erbauung Karlsteins maßgebend beeinflussten. Eine Feuersbrunst im Jahre 1487 und besonders die Restaurirungsarbeiten unter Rudolf II., denen Wandmalereien im Karlsteiner Palas und teilweise auch jene der Marienkirche zum Opfer fielen, änderten manches an der äußeren Erscheinung der Burg, die nach dem 30jährigen Kriege ziemlich verwahrlost dastand. Das den Karlsteiner Malereien schon von Benesch von Weitmil entgegengebrachte Interesse war auch im 16. und 17. Jahrhunderte nicht erloschen, sondern vielmehr gestiegen; denn Balbin liefert die erste eingehendere Würdigung des Bilderschmuckes der verschiedenen Räume, namentlich der Tafelbilder in der Kreuzkapelle. Eine neue Phase der Wertschätzung des Karlsteiner Bilderbestandes inaugurirte Lessing's Schrift vom Alter der Ölmalerei, da die Ausführungen derselben im Zusammenhange mit einer 1775 an Karlsteiner Bildern gemachten Entdeckung des Prager Malers Joh. Qu. Jahn eine vom Prager Professor Franz Lothar Ehemant geleitete Untersuchung der Karlsteiner Tafelbilder i. d. J. 1779 und 1780 veranlassten. Infolge der dabei gewonnenen Ergebnisse wurden einige Stücke (Thomas von Modena, die Kreuzigung und zwei Kirchenlehrer aus der Kreuzkapelle) für die Wiener Galerie, eine Madonna des erstgenannten Meisters und ein Tafelbild an die Prager Universitätsbibliothek abgetreten, welch' letztere beide Bilder 1841 nach Karlstein zurückstellte. Begeistert traten Friedrich Schlegel und Primisser für die Anerkennung der Eigenart der Karlsteiner Bilder ein, deren Anblick sie überwältigt hatte. Als Verwirklichung eines hochherzigen Entschlusses des Kaisers Ferdinand I. von Österreich stellte sich eine nur weiteren Schäden vorbeugende Restaurirung der Karlsteiner Tafelbilder dar, welche nach Einholung eines Gutachtens des Hofkammermalers Gurk und des Galeriedirektors Kraft der Prager Maler Wenzel Markowsky i. d. J. 1840 und 1841 unter Überwachung von Seite der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag durchführte. Das darüber erhaltene Aktenmaterial, welches teils wortgetreu, teils in Regestenform mitgeteilt wird, ermöglicht eine ziemlich sichere Feststellung der Erhaltungsmaßnahmen, unter welchen der Charakter der Tafelbilder selbst offenbar keine Veränderung erfuhr.

Die Darlegungen, welche sich an die Geschichte der Karlsteiner Bilder anreihen, streben nächst einer genauen Beschreibung der einzelnen Cyklen auch ihre stilkritische Bewertung an; sie suchen möglichst alle mit dem Karlsteiner Bilderschatze zusammenhängenden Fragen zu beantworten, die selbst Woltmann und Grueber oft kaum berühren, ja vielfach nicht einmal aufwerfen. So erscheinen die Karlsteiner Wandgemälde und Tafelbilder, deren auch die knappste Fassung eines kunstgeschichtlichen Leitfadens gedenkt, zum erstenmale in allen Einzelheiten fachmännisch gewürdigt.

Die Überreste des Apokalypsecyklus der Marienkirche, von denen bisher durchschnittlich nur das Weib mit dem Kinde und der gegen dasselbe losfahrende Drache genannt und bekannt waren, bieten zunächst zwei vollständig erhaltene, freilich stark beschädigte Scenenreihen des zweiten und des dritten Wehe's. Für die Südwand werden nach Bild- und Inschriftfragmenten Darstellungen im Anschlusse an das Öffnen der sieben Siegel erwiesen, unter welche besonders jene der vier apokalyptischen Reiter von hohem Interesse ist; sie bildet mit ihrer Vereinigung der vier Gesichte zu einem Bilde bei gleichzeitiger Sonderung der erklärenden Inschriften ein überaus wichtiges Glied in der Kette bedeutsamen Fortschrittes der Apokalypsedarstellungen. Der Vergleich mit den Apokalypsecyklen der bekannten Welislaw'schen Bilderbibel in der Bibliothek des Fürsten Lobkowitz und des Scriptum super apocalypsim in der Domkapitelbibliothek zu Prag ergiebt, da diese Bilderreihen für die Behandlung des Apokalypsestoffes in Böhmen wichtige Anhaltspunkte vermitteln, nicht minder interessante Berührungen als jener mit den Bildern der Trierer, Turiner und Bamberger Apokalypse. Für die drei Darstellungen Karl's IV. in Beziehung zur Reliquienverehrung wird außer dem Nachweise der Unzulänglichkeit der bisherigen Deutung eine neue Erklärung versucht, welche die zweite Scene als Überreichung der zwei Dornen aus der Krone Christi durch den Dauphin nach alten Reliquienverzeichnissen sicherstellt.

Die Denkmale der trefflich erhaltenen Katharinenkapelle erfahren eingehendste Charakterisirung und in der Besprechung des Glasmalereirestes sowie der Madonnenstatue eine abrundende Erweiterung.

Die Angaben über die Wandgemälde aus der Wenzels- und Ludmilalegende im Treppenhause des Karlsteiner Hauptturmes führen den Gegenstand eigentlich zum erstenmale in den Kreis kunstgeschichtlicher Betrachtung allseitig erschöpfend ein. Die ziemlich zahlreichen Darstellungen werden nicht nur beschrieben, sondern auch auf ihren Zusammenhang mit den litterarischen und künstlerischen Quellen der Zeit geprüft, in welcher die Karlsteiner Bilder vollendet wurden. Sie

erweisen sich in bestimmten Einzelheiten abhängig von der auf Karl IV. selbst zurückgehenden Fassung der Wenzelslegende und von verschiedenen Bilderfolgen des Stoffes, die in den Kopieen der Wandgemälde aus der Wenzelslegende in der Wenzelskapelle des Prager Domes, in den Miniaturen der Welislawbibel und besonders des Cod. N. 370 der Wiener Hofbibliothek vorliegen. Die letztgenannte Quelle wird auch für den Cyklus der Ludmilalegende von Wert. Ein Cyklus von Legendenillustrationen in der Art der Wiener Hs. N. 370 war dem Maler der Karlsteiner Treppenhausbilder offenbar bekannt, ja vielleicht als Vorbild empfohlen. Die Berührung der Monumentalmalerei und der Buchmalerei in der Behandlung desselben Stoffes lässt sich wohl nicht an vielen Orten gleich schlagend erweisen.

Bei der Herausarbeitung des Ausstattungsgedankens der berühmten Karlsteiner Kreuzkapelle, dessen Vorhandensein noch Grueber überhaupt bestritt, ist die Deutung der nur vereinzelt mit Attributen dargestellten Heiligen wiederholt auf die alten Verzeichnisse der Karlsteiner Reliquien gestützt, welche in gar manchen Fällen zuverlässige Erklärung vermitteln. Die ganze Schar der Heiligen, deren Reliquien Karl IV. auf verschiedenen Fahrten erworben und im Rahmen der meisten Tafeln einzusetzen befohlen hatte, wurde gleichsam im Bilde in diesem mit mystisch wunderbarer Pracht ausgestatteten Kapellenraum versammelt. Die Gemälde an den Nischenwölbungen der Fenster ergänzen mit zwei Scenen — dem Herrn, welcher das Buch mit den sieben Siegeln hält, und der Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten — die Feststellung der in Böhmen damals üblichen Behandlungsweise des Apokalypsestoffes gerade dort, wo entsprechende Bilder in der Marienkirche fehlen. Von den drei Marienlegendescenen ragt die gut erhaltene Anbetung der Könige hervor, auf welcher als dritter König Karl IV. selbst dargestellt ist; dagegen sind von den auf Maria Magdalena bezugnehmenden vier Darstellungen nur zwei noch ohne Schwierigkeit erkennbar. In Kürze wird der merkwürdigen Berührung der Ausstattung der Karlsteiner Kreuzkapelle mit dem Bilderschmucke der Burgkapelle zu Zwingenberg a. N. gedacht, der mehr als zur Hälfte mit den Karlsteiner Kreuzkapellenbildern sich deckt.

Wichtiger als die Angaben über das heute in der Karlsteiner Marienkirche aufbewahrte Altarwerk der Palmatiuskirche in Budnian, welche am Fuße des Karlsteiner Burgberges liegt, sind jene über zwei verlorene Wandbildercyklen im Karlsteiner Palas. Edmund de Dynter, der brabantische Gesandte und Geschichtschreiber, gedenkt des einen, nämlich eines Stammbaumes der Luxemburger, den ihm Wenzel IV. selbst erklärte; der am Kaiserhofe einige Zeit verbringende Geschichtschreiber Johann von Marignola giebt in der Schilderung des Doppelwunders, das sich mit einer Reliquie des heil. Nikolaus 1353 im Prager Agneskloster abspielte, eingehenden Aufschluss über die Veranlassung des zweiten Cyklus, welcher ein Zeitereignis mit der Reliquienverehrung verbindet.

Den Schluss bildet die Abgrenzung der Anteile, welche den in Karlstein beschäftigten Meistern zufallen. Dem Thomas von Modena, dessen Art nach den Wiener Bildern und den Resten des signirten Karlsteiner Altarwerkes bestimmt wird, sind nach vorsichtig weiterschreitendem, stilkritischem Vergleiche die Apokalypsebilder der Marienkirche und die Bilder der Katharinenkapelle zugewiesen, dem einheimischen Meister Theodorich die Tafelbilder und die Gemälde an den Nischenwölbungen der Kreuzkapelle sowie die Bildnisse Karls IV. in der Marienkirche, sodass für Nikolaus Wurmser aus Straßburg in dem noch erhaltenen Bestande nur die Wandbilder im Treppenhause des Karlsteiner Hauptturmes erübrigen.

Die Ausführungen über die Art des als Hauptvertreter der sogenannten Prager Schule geltenden Theodorich bieten manch neue überraschende Thatsache. Einer neuen Auffassung, einer mehr naturwahren Durchbildung und bereits glücklich erreichter Individualisirung zustrebend, zeigt der Meister neben unverkennbar künstlerischen Zügen zahlreiche rein handwerksmäßige Einzelheiten, die auf eine starke Mithilfe von Gesellenhänden deuten. Die Patronage und die reliefartigen Zieraten der Gewandung, die Nimbenbehandlung u. dgl. erweisen sich unverkennbar abhängig von dem Brauche, den Cennino Cennini nicht viel später kodifizirte. So tritt Theodorich im Handwerkmäßigen unter italienischen Einfluss, den der in Karlstein arbeitende Thomas von Modena auf ihn ausübte, wahrt aber in der Hauptsache seine ihn über die Zeitgenossen erhebende Eigenart, in welcher uns ganz vereinzelt auch Anklänge an moderne Kunstanschauungen begegnen.

Verschiedene Gesichtspunkte bestimmen die Anordnung der Karlsteiner Bilder. Die stärker erhobene Forderung der Berücksichtigung des Individuums klingt in den wiederholt vorkommenden Porträtdarstellungen Karl's IV. aus, dessen im Stammbaume der Luxemburger erkennbarer Familienstolz bei den Treppenhausbildern aus der Wenzels- und Ludmilalegende eine religiöse Färbung annimmt. Seine Vorliebe für theologische Spekulation, die Joh. v. Marignola treffend charakterisirt, bedingt die Apokalypsegemälde; die bekannte Reliquienverehrung des Kaisers führt zur künstlerischen Behandlung seines persönlichen Anteiles an der Erwerbung besonders hervorragender Stücke und zur Darstellung aller in Karlstein durch Reliquien vertretenen Heiligen. Ein Ereignis jener Tage verbindet sich mit dem Reliquienkult in der Darstellung des Doppelwunders von 1353, welche sich wieder auf die Hervorkehrung eines stark persönlichen Interesses gründet. Für die Feststellung der ästhetischen Anschauungen des Zeitalters und für die Beurteilung des Geschmackes Karl's IV.

haben die Bilder der Kreuzkapelle besondere Bedeutung, da er selbst 1367 die letzteren als „artificiosa pictura et solemnis“ und als „ingeniose et artificialiter“ ausgeführt bezeichnet.

Die Darlegungen des Textes werden unterstützt durch fünfzig vortreffliche Lichtdrucktafeln, welche der Leistungsfähigkeit und Sorgfalt der Firma Bellmann in Prag ein überaus ehrendes Zeugnis ausstellen und sich mit den besten Leistungen dieses Reproduktionszweiges im In- und Auslande messen dürfen. Kopfleisten und Schlussvignetten vervollständigen mit ihren durchwegs aus Karlstein selbst gewählten Motiven das reiche Anschauungsmaterial der im großen Stile angelegten und vornehm ausgestatteten Publikation. pp.

BÜCHERSCHAU.

Roma. Impressioni di *Giulio Marchetti.* Beschrieben von *A. Ruhemann.* II. Der Tiber. Rom. L. Bruckner, via Frattina 133. Das Jahr 6 Lieferungen zu 2,50 M.

Das zweite Heft dieses eigenartigen, Deutschland und Italien litterarisch und künstlerisch verbindenden Lieferungswerkes führt uns den wichtigsten Strom der Weltgeschichte, den Tiber, in Wort und Bild vor. Mit schöner Anschaulichkeit schildert uns Ruhemann die großartige melancholische Natur der weiten Tiberebene vor Roms Thoren, das herrliche Farbenspiel eines Sonnenunterganges am ponte molle und den düstern Ernst der Nacht an der acqua acetosa. Die unerschöpflich reichen historischen Erinnerungen, die der Tiber auf Schritt und Tritt, bei jeder Biegung seines gewundenen Laufes erweckt, werden uns an der Beschreibung seiner Brücken, seiner Burgen und Kirchen vorgeführt; vom sagenhaften König Ancus Marcius und seiner ältesten Brücke, dem pons sublicius an bis zum ponte Garibaldi, der neuesten Verbindung beider Ufer, führt uns der Verfasser im Fluge durch die Jahrtausende, durch all die gewaltigen Ereignisse und das unsägliche Elend, Verbrechen und Unheil, das wir Weltgeschichte nennen. Nur selten ein lichtes Bild, aber der Hauch von Größe durchzieht jedes Blatt des Werdegangs der ewigen Stadt, die die Vergänglichkeit und Nichtigkeit der Einzelexistenz eindringlicher als alles vor Augen führt. Die Bilder zeigen einen entschiedenen Fortschritt gegen die vorige Lieferung. Die Darstellungen nach alten Holzschnitten, die den früheren Zustand des Flusses zeigen, sind fein und zierlich ausgeführt. Auch einzelne der anderen Bilder geben viel von dem Reiz des Originals wieder, so das erste Blatt der Tiber bei der Villa der Livia von Roesler-Franz, das Ufer bei der Ripetta-Brücke von Gallina, die Engelsbrücke während des Neubaues von Serra etc. Alles in allem, das Heft wird von jedem Romkenner mit großem Genuss gelesen werden und erweckt den Wunsch nach Fortsetzung. *v. G.*

Wappenzeichnungen H. Baldung Griens in Koburg. Ein Beitrag zur Biographie des oberrheinischen Meisters. Von *Rob. Stiassny.*

Von dieser in der „Kunstchronik“ bereits besprochenen Publikation, die im vorjährigen Jahrbuche der Wiener Heraldischen Gesellschaft „Adler“ (Doppelband V. u. VI. der Neuen Folge) und zugleich als Sonderabdruck erschienen ist, hat die Verlagshandlung C. Gerold's Sohn eine zweite Ausgabe in schöner Ausstattung veranstaltet, die durch den Buchhandel zu beziehen ist.

D. Chodowiecki. *Von Berlin nach Danzig.* Text von Prof. Dr. *W. v. Oettingen.* 2. Auflage. Berlin, Amsler & Ruthardt.

Das Reiseskizzenbuch des Daniel Chodowiecki, jene reizende Sammlung fein und geistreich beobachteter Charaktere, die der Meister 1773 sorglich zusammen getragen, ist in neuer Auflage erschienen. Sämtliche Lichtdrucke sind nach den Originalen der Berliner Kunstakademie nochmals aufgenommen, und geben die feinsten Linien und Töne der Vorbilder mit höchster Treue wieder. Der jüngste Chodowiecki-Biograph, W. v. Oettingen, der den aus Tagebuchnotizen zusammengestellten Text revidirte, giebt ein kurzes, orientirendes Vorwort. Verleger wie Herausgeber haben mit feinem Takte vermieden, die ungekünstelte Einfachkeit des Büchleins durch unnötige Beigaben zu zerstören. Es präsentirt sich in schlichtem Skizzenbucheinband. Im Text ist nur das zum Verständnis der Personen oder Situationen Nötige meist mit des Künstlers eigenen Worten gesagt. Vielleicht hätte dabei die kühne Behauptung, dass der Pastellmaler Wessel „als Porträtmaler in Pastell und Öl lebte“ gemildert werden können. Die Wertschätzung des zarten, empfindsamen Meisters wird aber durch diese Neuausgabe jedenfalls sich nur steigern. *M. SCH.*

Zur Geschichte und Kritik der modernen deutschen Kunst. Gesammelte Aufsätze von *Julius Meyer.* Herausgegeben von *C. Fiedler.* Leipzig, Grunow, 1895. 8.

Unter obigem Titel wurden eine Reihe von Aufsätzen, welche der verstorbene Direktor der Berliner Gemäldegalerie, Julius Meyer, in den Jahren 1861—1865 von München aus für die „Grenzboten“ schrieb, als posthumes Werk von dem inzwischen auch verstorbenen C. Fiedler herausgegeben. Die Aufsätze behandeln in der Hauptsache die Münchener Architektur unter König Ludwig I. und Max II., daneben die deutsche Malerei und Plastik der sechziger Jahre. Es sind bei aller Feinsinnigkeit frisch und kräftig geschriebene Angriffe gegen die Versimpelung der officiellen Münchener Kunst in der Mitte unseres Jahrhunderts. Lag ein zwingender Grund vor, dieselben der Vergessenheit zu entreißen und in Buchform neuerdings herauszugeben? Denen, die persönlich jene Kämpfe noch miterlebt haben, wird diese Notwendigkeit nicht einleuchten. Die jüngere Generation, für die jene Zeit schon eine geschichtliche ist, für deren Erkenntnis man bereits auf gedrucktes Quellenmaterial angewiesen erscheint, sie wird einen solchen Neudruck schon freudiger begrüßen. Denn betreffs der Entwicklung der Kunst in jener Epoche ist man, besonders für die Geschichte der Architektur, doch zumeist zu mühsamer Durchforschung der Fachzeitschriften und Tagesblätter gezwungen. Andrerseits sind manche der von J. Meyer hier erörterten Fragen auch heute noch nicht so veraltet, wie man wohl glauben sollte. Dem mit guten, treffenden Schlägen geführten Kampfe gegen Kaulbach's fade Geschichtsklitterung wäre heute noch eine weite Verbreitung dringend zu wünschen, denn die Zahl der kritiklosen Verehrer Kaulbach'scher Talmi-Historie ist bei weitem größer als die Zahl derer, die ihn in seiner ganzen Hohlheit erkannt haben. Das Buch hat heute aber auch ein Interesse als litterarisches Zeugnis, als Repräsentant der Kunstkritik der sechziger Jahre, jener Jahre, da es galt der Renaissance und dem Kolorit Geltung zu verschaffen gegen den kraftlos gewordenen Idealismus. Meyer, von der ästhetischen Schule allmählich zur Bilderkennerschaft fortschreitend, hat ja unter Fachgelehrten als Detailforscher niemals eine prominente Stellung einzunehmen vermocht. Aber vom Prinzipe dieser exakten Forschung war er doch

angehaucht und er versucht wenigstens, offnen, sehenden Auges aus dem Walde der grauen Theorie zum grünen Haine der fachgemäßen Behandlung hinüberzueilen. Freilich bei allem Streben nach Freiheit und Unbefangenheit des Urteils, wie veraltet erscheint er uns zuweilen. Die Gotik bekämpft er als eine veraltete, längst überwundene Mode, mit deren beschränkten Formen nichts anzufangen sei (p. 89). Andrerseits wird man aber häufig auch überrascht sein durch die Schärfe seines Urteils über vielbewunderte Zeitgenossen, über die Energie, mit der er Lokalgötzen, wie Schwanthaler, Kaulbach u. a. abthut. Nach beiden Richtungen, als Quelle für die Kenntnis der Ludwigszeit wie als historisches Dokument ist das Buch reizvoll und interessant, und wird es immer mehr werden, je weiter wir uns von jener Epoche entfernen. *M. SCH.*

KUNSTBLÄTTER.

Ein neues Klinger-Werk. — Wie wir vernehmen wird demnächst im Verlage von *Franz Hanfstaengl* in München ein Max Klinger-Werk erscheinen. *Franz Herm. Meissner* hat zu dem in Großfolio gehaltenen Werke einen Text geliefert, welcher Klinger's bisheriges künstlerisches Schaffen einer ausführlichen Würdigung unterzieht und als Kommentar zu den berühmten radirten Cyklen speciell betrachtet werden kann. Die Publikation wird neben 25 in den Schriftsatz gedruckten Zeichnungen ca. 50 Blatt in Kupferätzungen und Kunstdrucken fast durchweg noch nicht veröffentlichte Schöpfungen enthalten.

NEKROLOGE.

*** *Giuseppe Fiorelli*, der Generaldirektor der Museen und Ausgrabungen, der Altertümer und schönen Künste im Königreich Italien, der sich um die systematische Freilegung Pompejis große Verdienste erworben hat, ist am 29. Januar in seiner Geburtsstadt Neapel im 73. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Kupferstecher Prof. Robert Trossin* ist am 1. Februar in Berlin im 75. Lebensjahre gestorben.

WETTBEWERBUNGEN.

*** *Zur Ergänzung der tanzenden Mänade im Berliner Museum.* Das vorjährige Preisausschreiben Kaiser Wilhelm II., das die Ergänzung des Abgusses der tanzenden Mänade im Königlichen Museum zum Gegenstande hatte, ist ohne Resultat geblieben, wie aus folgendem, im „Reichs-Anzeiger“ veröffentlichten Erlasse Sr. Majestät an den Kultusminister hervorgeht: „Ich habe die bei der Generalverwaltung der Königlichen Museen von dreizehn Künstlern und einer Künstlerin rechtzeitig eingelieferten Arbeiten zur Ergänzung eines bei den Museen befindlichen Abgusses der antiken Marmorstatue einer tanzenden Mänade einer Besichtigung und Prüfung unterzogen. Bei aller Anerkennung der Vorzüge, welche einige Arbeiten in Bezug auf Auffassung und Ausführung einzelner Teile aufweisen, kann Ich jedoch nicht anerkennen, dass die gestellte Aufgabe in ihrer eigentlichen Bedeutung richtig erfasst und behandelt ist, und habe Ich von der Verleihung des durch Meinen Erlass vom 27. Januar v. J. ausgesetzten Preises von 2000 M. absehen müssen. Unter diesen Umständen bestimme Ich für den nächsten Wettbewerb dieselbe Aufgabe und will Ich den aus Meiner Schatulle zu zahlenden Preis auf 3000 M. erhöhen. Sie wollen hiernach das Weitere veranlassen. Berlin, den 27. Januar 1896. Wilhelm R.“

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Wien, im Januar. — Zwei Ausstellungen von Interesse bringt wieder das Künstlerhaus: eine Auswahl talentvoller Polen aus der Sammlung *Milewski* in Lemberg und die Kollektion *Remi van Haanen*. Über die letztere kann zusammenfassend gesagt werden: sie ist recht interessant, — mehr nicht. Verschiedene Wiener und Londoner Privatbesitzer haben die sauberen Bildchen geliehen und diese machen zweifelsohne dem Publikum Freude. Diese blitzlebendigen venezianischen Dirnen mit den nackten braunen Schultern und Armen, mit den kurzen neckischen Füßchen, die prallanliegenden Mieder machen sich so lieb und fesch, das ist ja alles brav und tüchtig und die Zeichnung darf das Lob des Virtuosentums beanspruchen. Es sitzen unter diesen koketten, knappen Korsets und Röckchen wirkliche dralle junge Mädchenleiber, geschmeidig und warm. Aber sind sie aus einer inneren Notwendigkeit entstanden? Hat hier ein ringender künstlerischer Ernst Befreiung gesucht? Das wird wohl niemand behaupten wollen. Und die Malerei wirkt nur bunt, nicht im richtigen wahren Sinne farbig. Es fehlen die ausgleichenden und einigenden zarten atmosphärischen Medien, die Luftschichten. Und dieses für unser heutiges Auge schwere Manco wird leider durch kein Plus von Empfindung und Adel ersetzt. Es ist an eigenem Sehen zu wenig, an abgelauschter Geschicklichkeit viel zu viel vorhanden. Das verstimmt. Wir wollen diese Malweise lieber den modernen Italienern zweiten Ranges überlassen, die für den Bedarf der reisenden Fremden malen. Die machen so etwas noch leichter, pikanter. Herr van Haanen malt im Fahrwasser einiger Engländer von mittlerer Güte. Dass die Sachen aber sämtlich ihre Käufer und Liebhaber gefunden, darf, angesichts ihrer Virtuosität, nicht befremden. Ohne daher irgend jemandem die Freude daran nehmen zu wollen, muss gefragt werden: Sollten ein Talent und ein Fleiß, wie Cecil van Haanen sie beweist, nicht noch für ein besseres Ziel gewonnen werden können? Brauchen sie dem oberflächlichen Geschmack Konzessionen zu machen? — Gerade das Gegenteil zeigen die Polen, wenigstens die beiden, die uns aus der Sammlung Milewski am bemerkenswertesten erscheinen: *Alexander Gierymski* und *Franz Żmurko*. Der erstere lebt in München und hat dort gelernt, deutsch zu arbeiten, während vom Pariser chic wenig, aber noch gerade genug geblieben, um dem im dämmerigen Laternenschein aufgenommenen Platz vor der Pariser Oper sein eigentümliches Gepräge zu bewahren. Der Künstler hat es gewaltig ernst damit gemeint, denn dieses Bild, bei der Vereinigung von Gas und elektrischer Beleuchtung, ist zweimal in gleicher Größe bis zu Ende durchgeführt. Das dunklere von diesen scheint uns am besten, die Beleuchtungsaufgabe und die Bildwirkung sind hier am einheitlichsten bewahrt. Um zu erkennen, wie man zu solchen Aufgaben reift, darüber kann die aus dem Jahr 1881 datirte Studie der „Alten Jüdin“ Aufschluss geben. Hier sitzt noch der saure Schweiß, der unbeugsame Wille, der die Zähne fest aufeinander beißt, bis er die Aufgabe nach allen Seiten zum geistigen Besitz gemacht und geklärt hat. Erst zehn Jahre später (die oben betonten Pariser Bilder sind von 1891) ist der Meister ganz der Herr seines Stoffes. Das heißt künstlerisches Ringen, welches Achtung erzwingt! Gierymski ist kein Genie, aber ein ehrliches Talent, reich an schmerzvollem Ringen, vielgestaltig, sehnsüchtig vorwärts dringend nach geahnten Höhen. Er hat sich selbst gemalt: ein zartknochiger Körper, dessen Brustumfang das „Militärmaß“ nicht erreicht, darüber der leicht vorgebeugte Kopf, die feine Stirn von ernsten Gedanken durchfurcht, hochgewölbt und ausgeprägt über

den Brauen: dieser Geist ist sich des einen Triebs bewusst und lenkt ihn mit zäher Ausdauer, aber die Faltung deutet auf mimosenhafte Eindrucksfähigkeit. Er malt mit jedem Nerv. Die in der Sonne gemalten Landschaftsstudien stören durch den übertrieben rosigen Flimmerton, der auf einer zeitweiligen Überreizung beruhen mag, aber auf sonstige künstlerische Berechtigung dürfen sie vollen Anspruch erheben. Ganz frei von der obigen Anomalie ist das wahrscheinlich noch früher gemalte, bei letztem gelb-grünlichem Abendschein gegebene Stimmungsbild: „Betende Juden am Tag der Rosch-ha-schanah in Warschau". Die kühle Leuchtkraft ist hervorragend gut darin festgehalten. — Das Bild von *Żmurko*, vom Jahr 1895, betitelt: „Die Vergangenheit des Sünders", oder „die sieben Todsünden", wird hier zum erstenmal ausgestellt. Große Flächen Leinwand, auf denen Damen mit verführerischen Posen alten oder jungen Sündern nahen, haben etwas Ungenießbares. Aber der erste Eindruck dieses Unbehagens wird durch den zweiten Blick überwunden, bei dem man erkennt, dass starke Begabungen banal gewordenen Sujets doch immer noch neue Seiten abzugewinnen vermögen. Die hämisch-frohlockende und weitausgreifende Armbewegung des Beelzebub mit Stundenglas und Hippe ist vortrefflich gezeichnet. Weniger gut ist der wehende grüne Mantel; aber es liegt in der Vereinigung von Tod und Teufel zu einer Figur eine glückliche Zusammenstellung für diesen Fall. Die mit scheinbarer Leichtigkeit und sehr breit gemalten Fleischtöne der leuchtenden Frauenleiber vor dem wildzerrissenen, stahlgrauen Himmel und den langgezogenen kalten, grünen Wogen der gegen den nackten Felsen brandenden See, das sind koloristische Wirkungen, die nicht jedem zu Gebote stehen. Als ein technisches Bravourstück muss der schwarzhaarige Kopf der einen Todsünde — vermutlich der Neid (?) — hervorgehoben werden, der sich plastisch abhebt, und doch nicht aus dem ganzen Gefüge von Gliedern und Stoffen herausfällt. Der alte Sünder sitzt, in scharlachrotem aber dunkelgestimmten Tuch und Kappe, mit einem Pelzmantel darüber, etwas zusammengesunken gegen einen geborstenen Baumstamm gelehnt. In der rechten, herabhängenden Hand hält er eine Lyra. Es ist zu viel dichterischer Ernst und Tiefe in seiner ganzen Haltung, um den Titel: Des „Sünders" Ende oder Vergangenheit zu rechtfertigen. Das Ganze macht mehr den Eindruck einer Vision, die vor den Blicken eines großen Dichters erscheint, der sich am Gestade des Meeres niedersetzt, um dem Donnern der Brandung zu lauschen. Wenn dies ein Sünder war, so kann es nur ein Gewaltiger gewesen sein, im Sinne der Übermenschen der italienischen Renaissance. Wollte das der Künstler, so hat er seine Absicht allerdings erreicht und dann würden wir nur einen anderen Titel gewünscht haben. — Żmurko's Selbstporträt zeigt die Gestalt eines kräftigen Mannes, mit feinen Linien der Hand und des Ohrs, das Bild eines Aristokraten. Wie aus seinem Werk, so spricht auch aus ihm, in Gestalt und Ausdruck, der heiße Pulsschlag des Polen. — Des greisen *Matejko* Selbstbildnis hängt zwischen zwei sehr wahren, etwas socialistischen, aber verblüffend wirkenden, keiner Interpretation bedürftigen Werken von *Ludwig Stassiak*. Gerade durch dieses Dazwischenhängen wird erkennbar, welche innere Kluft auch hier die Geister trennt. Wie „historisch" wirkt das Bild des ehrwürdigen alten Herrn, des Bahnbrechers des Realismus bei den Polen; wie fällt alles zusammen vor dieser unerbittlichen Natur! — Die Polen sind geborene Psychologen und eigene Begabungen nicht selten unter ihnen. Graf *Milewski*, der diese moderne Galerie, von nationalem Gesichtspunkt ausgehend, gesammelt hat, erscheint, abgesehen von seiner gediegenen Kennerschaft, als ein Mäcen, der ausreifenden modernen Talenten diejenige Aufmunterung zuteil werden lässt, die ihnen nicht immer von berufener Hand entgegengebracht wird. Die Zukunft wird ihm recht geben, denn die Auswahl ist mit verständigem Blick, der zwischen Kern und Oberfläche zu unterscheiden weiß, getroffen. *W. SCHÖLERMANN.*

München. — Im Kunstverein waren dieser Tage eine Reihe von Arbeiten des jüngst verstorbenen *Windmaier* ausgestellt. Windmaier, in sehr bescheidenen Verhältnissen geboren, fing als Schreiner an, ging dann zur Dekorationsmalerei über und brachte es als Autodidakt so weit, dass er ein geachtetes Mitglied der Münchener Künstlerschaft wurde. Er gehörte jener älteren Landschafterschule an, die in Kunstvereinsbildern viel sündigten, machte es aber oft durch ernsthaftere Arbeiten wieder gut. So kann man an einzelnen seiner jetzt ausgestellten Sachen ohne Nebenempfindung seine Freude haben. Es sind schlichte Naturschilderungen, meist der Umgebung Münchens entnommen, die sich — allerdings auf den Voraussetzungen jener Landschaftsschule, dem braunen Grundton und dem Mangel an Einheit der Wirkung — mit feiner Farbenempfindung und ehrlicher Natürlichkeit aufbauen. — Von sonstigen Kollektivausstellungen wäre die der Wiener Blumenmalerin Frau *Wiesinger-Florian* zu nennen, welche manches Interessante bot. Die Künstlerin gehört nicht zu den modernen, man müsste ihr Glaubensbekenntnis ein oder zwei Decennien zurück suchen, aber, wie bei allem, was mit Überzeugung gemalt, fiele das nicht ins Gewicht. Jedoch leider ist die ganze Ausstellung nicht geeignet, den guten Eindruck, den ihre früheren Arbeiten hinterlassen, zu verbessern, was doch eine Zusammenstellung von einem halben Hundert Bildern und Studien bezwecken sollte. Keine der Sachen erreicht das eine ihrer beiden Pinakothekbilder, wohl aber ist viel Flaues und Unbedeutendes dabei, so dass die Künstlerin in den ernsthaften Kreisen ihren Namen kaum verbessert hat. — Eine sehr tüchtige, viel zu wenig bekannte Kraft ist *Wenban*, der uns in seinen fünfzig landschaftlichen Pastellen wahre Delikatessen vorsetzt. Sein Stoffgebiet und Format scheint ganz eng begrenzt; es sind und waren stets ganz intime kleine Naturausschnitte: düstere Stimmung, Wolkenhimmel und Mondaufgänge, aber mit feiner Beobachtung und eminenter Geschicklichkeit in der Handhabung der farbigen Stifte gegeben. Gerade die Einfachheit seiner Handschrift wird hier zu dem künstlerischen Moment des „mit Wenigem viel Sagen", was in der Kunstvereinsatmosphäre, wo sonst die Devise in der Luft schwebt „mit recht Viel ganz Wenig sagen", besonders angenehm auffällt. — Noch einer Kollektivausstellung sei hier gedacht, der des Nestors der deutschen Tierzeichner, *Heinrich Leutemann.* Jüngst berichtete die „Kunst für Alle" von ihm in einem längeren Artikel, dass dem Armen das schwere Geschick zuerteilt, in seinem 72. Lebensjahre zu erblinden und er gänzlich mittellos dastehen würde, wenn er nicht bei seinen Kindern ein Asyl gefunden hätte. Ein neues Blatt im Buche vom Künstlerelend. Man muss Leutemann's Verdienst nicht zu gering anschlagen. Der Wert seiner Arbeiten liegt jetzt ja wohl zum größten Teil auf zoologischem Gebiet, aber auch in künstlerischer Beziehung muss man ihm hoch anrechnen, dass er von Anfang an sein Streben darauf richtete, das Tier schlicht und wahr wiederzugeben und in diesem Sinn ein eifriges Studium entwickelte. Er hat auf diese Weise den Grund für manche gelegt, die nach ihm kamen und die auf seiner Arbeit weiterbauen konnten. Möge ihm die Anerkennung davon noch oft zu Ohren kommen und ihm als der Schein des Abendsternes in sein lichtloses Leben fallen! *SCH—NBG.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Ausgrabungen in Korinth und an der Akropolis in Athen.* Die nordamerikanische Schule in Athen hat von der griechischen Regierung die Erlaubnis zur Ausgrabung von Korinth erbeten und erhalten und wird mit den Arbeiten, die in sehr großem Umfange geplant sind, angeblich schon in diesem Frühjahr beginnen. Um dieselbe Zeit beabsichtigt die griechische archäologische Gesellschaft die Freilegung des Nordabhanges der Athenischen Akropolis in Angriff zu nehmen. Dieses Unternehmen wird durch die zu erwartende Aufklärung über die öffentlichen Anlagen der alten Stadt zu der Dörpfeldschen Ausgrabung am Südwestabhang der Burg, die Dank den neuen Spenden freigebiger Gönner auch in diesem Jahre hat wieder aufgenommen werden können, eine willkommene Ergänzung bilden.

VERMISCHTES.

Ankäufe auf der letzten Graphischen Ausstellung in Wien. Wir lesen in der kais. „Wiener Zeitg.": An den zahlreichen Ankäufen, welche bei der vor kurzem geschlossenen graphischen Ausstellung im Wiener Künstlerhause gemacht wurden, haben sich auch Staats-Institute in umfassender Weise beteiligt. Die k. k. Akademie der bildenden Künste, das k. k. österreichische Museum für Kunst und Industrie und die k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren in Wien haben zusammen Blätter um mehr als 5000 fl. erworben. Bei der Auswahl derselben war der Gesichtspunkt für die drei Anstalten naturgemäß ein verschiedener. Während die Akademie vor allem die künstlerische Qualität der betreffenden Blätter berücksichtigte, wendete das österreichische Museum sein Augenmerk vorwiegend solchen Erzeugnissen zu, welche für die dekorative Kunst oder für die Illustration von besonderem Interesse sind. Die photographische Versuchsanstalt wieder erwarb hauptsächlich Blätter, die sich vom Standpunkte des technischen Verfahrens als bemerkenswerte Leistungen darstellen. Die namhafteste Bereicherung erfuhren die Sammlungen der Akademie der bildenden Künste, welcher für Ankäufe bei der graphischen Ausstellung eine Summe von 3000 fl. zur Verfügung stand. Unter den von der Akademie erworbenen Werken befinden sich die hervorragendsten auf der Ausstellung vertretenen Arbeiten von Klinger, Stauffer-Bern, Thoma, Greiner, Koepping, Halm, Lepère, Raffaelli, Cameron, Hoytema, Veth, Seymour-Haden, Whistler, Herkomer und Zorn. Von den Acquisitionen des österreichischen Museums sind Blätter von Klinger (Diplom), Klotz, Rops und Lunois hervorzuheben. Die Ankäufe der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie umfassen einerseits Musterleistungen der Porträtradirung, wie die Blätter von Herkomer, De los Rios, Stauffer-Bern, andererseits eine Anzahl farbiger Radirungen, Holzschnitte und Lithographieen oder sonstige nach Auffassung und Durchführung originelle Arbeiten, wie jene von Lepère, Klotz, Paar, Lunois, Greiner und Thoma. Für die Versuchsanstalt waren die Erwerbungen der letzteren Art im Hinblicke auf die demnächst ins Leben tretende Sektion für Buch- und Illustrations-Gewerbe von besonderem Werte. Zweifellos werden die erwähnten Anstalten aus dieser Vervollständigung ihrer Sammlungen großen Nutzen ziehen, und wird dadurch mittelbar die Rückwirkung der graphischen Ausstellung auf die verwandte heimische Produktion gefördert werden.

VOM KUNSTMARKT.

Am 11. Februar 1896 und folgende Tage findet in Berlin, bei *Rudolf Lepke* eine Versteigerung von hervorragenden Antiquitäten und Kunstgegenständen statt. Es dominirt darin vor allem eine bedeutende Waffensammlung aus dem 14.—17. Jahrh., die in den ca. 140 Nummern, die sie umfasst, ebenso schöne wie seltene Arbeiten enthält; die Sammlung stammt aus bekanntem süddeutschem Besitz. Um nur einiges hervorzuheben, sei zunächst auf den ganzen Kampfharnisch aus dem 16. Jahrhundert hingewiesen, der durch edle Proportionen und brillante Technik bis ins kleinste Detail sich als vorzügliche Nürnberger Arbeit dokumentirt. Ebendaher stammen auch Halbharnische, Maximilians- und Prunkharnische, Helme verschiedener Zeit etc. Sehr reichhaltig sind die Helmbarten vertreten, die, vom 14. Jahrh. beginnend, in allen Variationen bis zum 17. Jahrh. vorhanden sind; ergänzt durch Spetum, Partisane, Glefe, Runka, Couse und Sponton, oft mit prächtiger Ätzmalerei und mit Gold oder Silber tauschirt. Auch Schwerter, Degen, Dolche und Schusswaffen tragen die Zeichen der vorzüglichsten Waffenschmiede des 15.—17. Jahrh.; neben Marken, die auf Nürnberg, Solingen, Mailand und Toledo hinweisen, sind Meisternamen vertreten, wie Ant. Picini, Thomas Ayala, Joh. Wundes, Lazarino Cominazzo u. a. Fast jedes Stück trägt die Beschaumarke, durchweg aber sind sie in tadellosem Zustande. — Von höchstem Interesse sind einige Schweizer Glasgemälde des beginnenden 17. Jahrh. Obschon lange nach der Blütezeit der Glasmalerei entstanden, zeigen sie eine Vollendung in Komposition, zeichnerischem Können und prächtigem Kolorit, dass man sie mit Recht den besten Arbeiten des 16. Jahrh. an die Seite stellen kann. Beide Scheiben sind mit Jahreszahlen bezeichnet (1613 und 1627) letztere monogrammirt F.B., augenscheinlich Arbeiten desselben Meisters. Wir verweisen hierbei gleichzeitig auf den reich illustrirten Katalog 1031, der unter seinen 600 Nummern noch eine bedeutende Pokalsammlung, eine Kollektion selten schöner Elfenbein-Miniaturen des 17. und 18. Jahrh., ferner französische Bronzen, Gruppen, Pendulen und Kandelaber (Régence, Louis XVI., Empire), echte Kostüme u. a., aufzählt.

*** *Das männliche Bildnis des Sebastiano del Piombo,* welches unter dem Namen „Raffael" auf der Versteigerung der Sammlung Scarpa für 135 000 Frcs. angeblich von einer „Comtesse de Chevigny" angekauft worden sein soll, soll in Wahrheit nach einer Mitteilung Bode's in der Sitzung der kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin vom 3. Januar für das Museum in Budapest erworben worden sein. Nach demselben Gewährsmann ist das Bild fast völlig übermalt.

In *Hamburg* feierte am 11. Dezember v. J. die Kunsthandlung von *Louis Bock & Sohn* das fünfundzwanzigjährige Jubiläum ihres Bestehens durch eine gut beschickte Ausstellung, deren Katalog u. a. Werke von den beiden Achenbach, Baisch, v. Blaas, Böcklin, Defregger, Dettmann, v. Gebhardt, Herbst, Kuehl, Kaulbach, Liebermann, Lenbach, Gabr. Max, Melbye, Scarbina, Stuck, Uhde, Thumann, Vautier aufweist. Das in Hamburg zunehmende Kunstinteresse hatte einen regen Zuspruch des Publikums und eine größere Anzahl Ankäufe zur Folge.

ZEITSCHRIFTEN.

Mitteilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. 1896. Heft 1.

Zur Charakteristik des böhmischen geschliffenen Glases des 17. und 18. Jahrhunderts. Von Dr. K. Chytil. — Angelegenheiten des österreich. Museums und der mit demselben verbundenen Institute. — Bibliographie des Kunstgewerbes.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW, WIEN, Heugasse 58. UND DR. A. ROSENBERG, BERLIN SW., Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 16. 20. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

NEUES AUS DEM GOETHE-MUSEUM.

Der Vorstand der Goethe-Gesellschaft hat die Mitglieder zu Weihnachten mit einer artistisch-litterarischen Gabe beschenkt, die unsere Kenntnis der Handzeichnungen-Sammlung des Dichters wesentlich bereichert und neuen Einblick eröffnet in Goethe's künstlerische Bestrebungen.[1])

Es sind 24 in trefflichem Lichtdruck (von Rommel in Stuttgart) reproduzirte Handzeichnungen, in der Ausstattung jenem Album verwandt, welches die Gesellschaft vor sieben Jahren als ihre dritte Schrift edirte, aber im Inhalt viel mannigfaltiger. Das damalige Album enthielt nur landschaftliche Zeichnungen von Goethe's Hand aus dem Jahre 1810 und machte infolge dieser Beschränkung einen monotonen Eindruck. Die vorliegende Publikation greift stofflich und zeitlich viel weiter aus und bietet außer einer Anzahl von unedirten Blättern von Goethe's eigener Hand auch Beiträge von anderen Zeichnern, welche gegenständlich und künstlerisch interessant sind.

Die Goethe'schen Zeichnungen gehören zum Teil in die Kategorie der „Juvenilia“ aus der Frankfurter Zeit, zum andern Teil fallen sie in die ersten Weimarer Jahre (1776 — 79) Unter den ersteren ist eine aquarellirte Ansicht des Frankfurter Arbeitszimmers mit dem am Fenster schreibenden jungen Dichter der flüchtigen Skizze im Besitze des Herrn Rud. Brockhaus verwandt, nur von anderer, etwas sorgfältigerer Technik; ferner ein empfindungsvoll gezeichneter Profilkopf der Schwester Cornelia. Aus der letzteren Kategorie erwähnen wir die merkwürdige Kreidezeichnung des winterlich kahlen Weimarer Parks. „Alles ist nur angedeutet, aber wir empfinden ordentlich den frostigen Hauch des leichten Nebels, der über dem Ganzen liegt“ (Ruland). — Aus beiden Abteilungen wären noch manche Blätter von gleichem und höherem Wert herauszufinden, die der Veröffentlichung sich würdig erweisen. Besonders auch Figürliches aus der Jugendzeit. Außerdem sehr schöne Naturstudien von Goethe aus den Jahren des italienischen Aufenthaltes. Wir nehmen daher mit besonderer Freude Kenntnis von der Zusage Ruland's, durch ähnliche Gaben, wie die vorliegende, die Publikationen aus dem Goethe-Museum in den nächsten Jahren weiter vervollständigen und abrunden zu wollen.

Unter den Beiträgen von anderer Hand, welche die Publikation enthält, gebührt dem Kolbe'schen Goethe-Bildnis aus Adolf Schöll's Nachlaß der erste Platz. Heinrich Kolbe hat den Dichter 1822 wiederholt nach dem Leben gemalt und nach diesen Aufnahmen verschiedene Repliken angefertigt, von denen die vorliegende „ohne Zweifel eine der vorzüglichsten“ ist. Der Kopf hat im Ausdruck etwas Übertriebenes, Starres. Aber die Auffassung ist geistig bedeutend, die Züge sicher im Wesentlichen naturgetreu. Das Bildnis darf den hervorragenden Goetheköpfen der späteren Zeit angereiht werden. — Dann bietet die Publikation — abgesehen von einigen Blättern von Seekatz und Radl — eine Anzahl interessanter Zeichnungen aus dem Schmeller-Album, welche uns die Bildnisse der Freunde und Freundinnen Goethe's aus den letzten Jahrzehnten vor Augen führen. Goethe's Beziehungen zu dem (1796 in Weimar geborenen Maler) Joseph Schmeller scheinen 1818 begonnen zu haben. Er saß dem Künstler wiederholt zu Ölgemälden und Zeichnungen, und Schmeller zeichnete auf Goethe's Veranlassung die Bildnisse derjenigen Personen, welche dem Dichter wert und teuer waren. So entstand das 150 Blätter umfassende Album, welches im Goethe-Museum bewahrt wird. Außer den Bildnissen

1) Schriften der Goethe-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von *Bernhard Suphan*. 10. Band. Aus dem Goethe-National-Museum. I. Herausgegeben von *Carl Ruland*. Weimar, Goethe-Gesellschaft. 1895. 4.

Goethe's und seines Sohnes bietet uns die vorliegende Auswahl daraus die Porträts von Knebel, Einsiedel, Fritz Stein, Bettina v. Arnim, Wilhelm v. Humboldt, Graf Reinhard, Grillparzer, David d'Angers und Mickiewicz. Das lebendigste und künstlerisch beachtenswerteste darunter ist das 1829 entstandene Bildnis des französischen Bildhauers David d'Angers, der im September jenes Jahres Goethe in Weimar modellirte. Trefflich gezeichnet sind auch die Porträts der Bettina und des „Urfreundes" Knebel. Die meisten der übrigen leiden unter der Atmosphäre steifer Pedanterie, die über der deutschen Porträtkunst jener Epoche lagerte.

Die Weihnachtsgabe der Goethe-Gesellschaft wird gewiß dem Weimarer National-Museum neue Freunde zuführen. Dem pietätvollen Leiter desselben schulden wir für die mannigfache darin gebotene Belehrung unseren wärmsten Dank. *C. v. L.*

SELLE'S FARBENPHOTOGRAPHIE.

Durch die Zeitung gingen unlängst Notizen über ein neues Verfahren, photographische Aufnahmen in natürlichen Farben herzustellen. Dies Verfahren wurde von Dr. Selle in Brandenburg angegeben; es ist im Wesentlichen eine Modifikation des Ulrich-Vogel'schen Dreifarbenlichtdruckes. Da die Tagesblätter im Allgemeinen zu den vergänglichsten irdischen Dingen gehören, und es oft schwer ist, nach einigen Jahren das, was die Zeitgenossen darüber urteilten, wieder aufzufinden, so erscheint es wohl angebracht, die Gedankenbilder an dieser Stelle zu fixiren und zugleich die Leser d. Bl., bei denen ein Interesse für das wichtige Problem vorausgesetzt werden muss, über den Stand der Angelegenheit zu orientiren.

Wie bekannt ist, hängt die optische Wirkung der Strahlen, die Hervorrufung einer bestimmten Farbenempfindung von der Schwingungszahl der Strahlen ab. Rote Strahlen haben eine niedrige, grüne eine höhere, violette die höchste Schwingungszahl der Strahlen, die wir sehen können. Es ist damit ganz ähnlich beschaffen wie mit den musikalischen Tönen: die tiefen Töne haben niedrige, die hohen Töne hohe Schwingungszahlen.

Aber während die Schwingungszahlen der hörbaren Töne zwischen etwa 16 und 8000 in der Sekunde schwanken, liegen die Schwingungszahlen der sichtbaren Farbentöne zwischen 400 und 800 Billionen. Im Allgemeinen bringt die Natur sehr selten Töne und Farben, die nur aus einer Schwingungszahl bestehen, hervor; wir haben aber wissenschaftliche Instrumente, welche nahezu ganz einfache Töne und ganz einfache Farben erzeugen. Ganz einfache Farben können wir z. B. durch gewisse Stoffe, die zur Verdampfung gelangen, erzeugen. Wenn wir z. B. das Metall Thallium in der Knallgasflamme verdampfen, erhalten wir ein einfarbiges, grünes Licht: das Spektrum dieser Flamme zeigt nur eine einzelne Linie. Ein nahezu einfaches Licht zeigt auch der Dampf des Natriums, welches nur aus einigen gelben Lichtlinien besteht, die im gewöhnlichen Spektrum nur als eine gelbe Linie erscheinen. Nun sind die Farbenempfindungen, die von Pigmenten oder Farbstoffen ausgehen, niemals ganz reine; Mennige erscheint zwar rot, aber das Rot ist nur vorherrschend, es gehen auch noch andere Strahlen als rote von dem Pigment aus, sie sind nur im Verhältnis zu schwach, um deutlich empfunden zu werden. Das gleiche gilt von anderen Pigmenten wie Chromgelb, Ultramarinblau u. s. w.

Das Vogel-Ulrich'sche Dreifarbendruckverfahren beruht nun darauf, dass die Strahlen, welche photographirt werden sollen, dreimal zu Hauptgruppen zusammengefasst werden. Das geschieht durch die Farbenfilter, welche aus farbigen Flüssigkeiten bestehen, die nach langen spektroskopischen Versuchen so zusammengesetzt sind, dass sie einmal möglichst nur rote, ein andermal möglichst nur gelbe, das dritte Mal nur blaue Farben durch das Filter gehen lassen. Diese Farben Rot, Blau und Gelb sind aber keine wissenschaftlich einfachen Farben (sogenannte homogene Farben), sondern Farbenbündel, deren Schwingungszahlen nahe beieinander liegen. Es gehen, wie sich bei näherer Untersuchung zeigt, nicht alle farbigen Strahlen durch die drei Filter, sondern nur ein Teil rote, ein Teil gelbe, ein Teil blaue. Von den Mittelfarben, deren das Spektrum unzählige hat, geht ein beträchtlicher Teil verloren, ein anderer, aber ganz kleiner Teil, der auch durch die künstlichsten Filtermischungen nicht abzuhalten ist, wirkt doppelt. Doch ist der Nachteil so gering, dass er selten das Gesamtbild erheblich verändert. So gleicht dieser dreifachen Strahlenfilter etwa einem unvollkommenen musikalischen Instrumente, auf dem sich nur eine begrenzte Reihe musikalischer Töne erzeugen lässt, aber keine diatomische Tonleiter, die zwölf halbe Töne in gleicher Tonstärke und Klangfarbe angeben soll. Die Farbentonleiter, die wir mittelst der drei Farbenfilter zur Wirkung bringen können, ist insofern unvollkommen, als nur einzelne Töne kräftig, andere schwächer, noch andere gar nicht wirken. Sie gleicht etwa einer musikalischen Tonleiter, bei der die Grundtöne des Hauptaccords stark, die dazwischen liegenden aber schwächer und nicht immer in der richtigen reinen Stimmung erklingen.

Hieraus erhellt, dass die Fixirung der Farbentöne durch das Vogel-Ulrich'sche Dreifarbendruckverfahren nur unvollkommen geschieht. Das zeigt sich auch praktisch bei den farbigen Naturaufnahmen, die bisher immer den Eindruck der kolorirten Photographie gemacht haben. Dagegen gelangen Aufnahmen von Teppichen, Gemälden u. s. w. vielfach recht gut; die Schwierigkeit beruht hauptsächlich darauf, die Stoffe, durch welche die Platten farbenempfindlich werden und die Druckpigmente, welche zur Anwendung gelangen, einander so weit ähnlich zu machen, dass Farbe und Pigment entsprechen.

Dr. Selle in Brandenburg hat nun ein Verfahren erfunden, welches auf denselben Prinzipien beruht. Er lässt ebenfalls drei Strahlengruppen durch Filter gehen und erzeugt drei Negative, deren positive Drucke der roten, gelben und blauen Region des Spektrums entsprechen. Alsdann kopirt er jedes dieser Negative auf dünne durchsichtige lichtempfindlichen Gelatinehäutchen, die durch vorherige Präparation die Fähigkeit erhalten haben, Farbstoffe aufzunehmen. Alsdann wird das Häutchen, welches dem roten Farbton entspricht, mit rotem Farbstoff behandelt u. s. w. Hierdurch entstehen drei farbige Blättchen, die übereinander gelegt, den Eindruck der Photographie in natürlichen Farben machen. Die Schwierigkeit bei diesem Verfahren liegt auch hier darin, die Pigmente (Anilin) den ausgefilterten Farbenstrahlen möglichst ähnlich zu machen. Es liegt hier also keine neue epochemachende Erfindung vor, sondern nur die sehr sinnreiche neue Anwendung eines ältern Prinzips, das aber keine vollkommene Naturtreue erreichen wird, wenn nicht wesentlich neue chemische und physikalische Entdeckungen hinzukommen. Welcher Art diese Entdeckungen sein müssen, ist unschwer aus dem Vorhergesagten zu ersehen. Wir müssen imstande sein, erstens das Spektrum des weißen Lichtes durch geeignete Farbenfilter in bestimmte begrenzte Teile zu sondern, wir müssen die Spektrumsteile lokalisiren. Und zwar ist die Dreiteilung des farbigen Bandes für eine naturwahre Wiedergabe nicht ausreichend. Ähnlich wie bei der Musik müssten wir das Spektrum in sieben, besser noch in zwölf Teile spalten können, um eine ausreichend modulirte Farbenmusik hervorbringen zu können. Alsdann müssten Farbstoffe entdeckt oder erzeugt werden, welche jenen sieben oder zwölf Regionen des Spektrums ziemlich genau entsprechen; einzelne spektroskopische Nebentöne werden dabei unvermeidlich sein, doch dürfen sie nicht zu sehr vorherrschen, wenn nicht die Naturwahrheit des Eindrucks leiden soll.

Mit dem Lippmann'schen Verfahren hat die neue Anwendung der Dreifarbenphotographie Dr. Selle's nichts zu thun. Prof. Lippmann fixirt innerhalb der Gelatineschicht die Schwingungswirkungen des Lichtes, die Schwingungsknoten und Schwingungskreuzungen, die bei der Reflexion des Lichtes sich ergeben. Das Lippmann'sche Verfahren lässt sich einigermaßen mit der Methode des Phonographen, Tonwellen auf unelastische Walzen zu übertragen, vergleichen. Zum Photographiren auf wesentlich physikalischem Wege, wie es Lippmann zuerst geübt hat, bedarf es keiner Strahlenfilter, keiner Pigmente, keiner mühsamen Zusammenstimmung beider. Es ist die eigentliche Naturphotographie der Farben. Beim Lippmann'schen Verfahren giebt es kein schwarzes Negativ, sondern nur eine empfindliche Platte, in der alle Farben durch die stehenden Lichtwellen erzeugt werden. Die Schwierigkeiten dieses Verfahrens sind freilich nicht minder erheblich, als die der Dreifarbenphotographie. Es erfordert sehr viel Licht, große Vorsicht, eine sehr hohe Plattenempfindlichkeit und die größte Sorgfalt in der Emulsionspräparation.

ARTUR SEEMANN.

BÜCHERSCHAU.

* Das anerkannt vortreffliche *Wappenwerk* des k. k. Hauptmanns *Fr. Heyer von Rosenfeld* („Die Staatswappen der bekanntesten Länder der Erde“) ist kürzlich bei H. Keller in Frankfurt a. M. in zehnter Auflage erschienen (Preis in Karton-Mappe 12 M.). Seit dem Erscheinen der letzten Auflage des Werkes ist eine längere Zeit vergangen, während welcher naturgemäß zahlreiche Änderungen auf dem in Betracht kommenden Gebiete stattgefunden haben. Es war daher erforderlich, jede einzelne Abbildung der alten Ausgabe einer genauen Prüfung zu unterziehen und dies ist geschehen, indem an den maßgebenden amtlichen Stellen Auskunft über die nach den neuesten Bestimmungen richtigen Darstellungen der verschiedenen Staatswappen eingeholt wurde. Auf Grund der daraufhin erhaltenen authentischen Mitteilungen sind die sämtlichen Abbildungen neu gezeichnet worden und zugleich hat die äußere Ausstattung des Werkes in der neuen Auflage eine vollständige Umgestaltung erfahren. Es besteht nunmehr aus 14 Klein-Folio-Tafeln, von denen die ersten 10 je 6 Abbildungen, Tafel 11 deren 7, Tafel 12—14 je 12 Abbildungen enthalten. Die Darstellungen sind wesentlich größer als in den früheren Ausgaben ausgeführt, wodurch für alle zum Teil sehr komplizirten Wappenbilder vollkommene Deutlichkeit erreicht ward, und die Zahl derselben hat gegen die letzte Auflage eine Vermehrung erfahren, indem bei verschiedenen Staaten neben dem großen auch das mittlere oder kleinere Wappen gegeben wurde und ferner eine Anzahl von Staatswappen in die neue Auflage neu eingeführt wurden. Von neu aufgenommenen Darstellungen seien genannt: das mittlere Wappen S. M. des Deutschen Kaisers; das Wappen von Elsass-Lothringen; das Siegel der französischen Republik; die Wappen von Kanada, Korea, Kap-Kolonie, Kongo-Staat, Neu-Süd-Wales u. s. w. Durch die sorgsame Berücksichtigung der neuesten in Geltung befindlichen Bestimmungen bietet diese neue Ausgabe eine so zuverlässige Quelle für die Kenntnis der Staatswappen wie dies nur erreichbar ist und es dürfte ihr darin kein anderes ähnliches Werk gleichkommen. Wenn das Werk daher, wie schon die hohe Auflage-Ziffer beweist, von jeher einem wirklichen Bedürfnis entsprochen hat, so ist ihm in seiner neuen Gestalt um so mehr die beste Aufnahme sicher.

* *„Alt-München in Wort und Bild“* betitelt sich eine von *Otto Aufleger* und *Karl Trautmann* (bei L. Werner in München) herausgegebene Sammlung von Lichtdrucken nach älteren Stichen, Aquarellen und Ölgemälden, die das alte München, welches durch die Umgestaltungen der Neuzeit nächstens ganz beseitigt sein wird, zur Anschauung bringen. Bei dem weitverbreiteten Interesse, dessen die bayerische Kunstmetropole im In- und Auslande sich erfreut, wird die Sammlung malerischer und baugeschichtlich nicht unwichtiger Ansichten gewiss mannigfachen Anklang finden. Unter den Künstlern, die daran beteiligt sind, nennen wir Quaglio, Lebschée und Wening. Die Abbildungen sind von kurzen Texten begleitet, in denen die Lokalitäten in ihrem früheren Bestand und ihr Verhältnis zu den gegenwärtigen Plätzen und Baulichkeiten entsprechend erläutert werden.

NEKROLOGE.

x. *Arthur Pabst,* weiland Direktor des Kunstgewerbemuseums in Köln und Begründer unseres Kunstgewerbeblattes, ist am 11. Februar d. J. in der Provinzial-Heilanstalt Grafenberg bei Düsseldorf nach längerem Leiden gestorben. Sein früher Tod erweckt die Erinnerung an sein liebenswürdig lebhaftes Wesen, seine gründliche Belesenheit und Kennerschaft, verbunden mit steter Rührigkeit, die in den letzten Jahren seines Wirkens vor allem dem Kunstgewerbemuseum in Köln zugute kam. Der Verewigte hat dies Institut in kurzer Zeit durch seine Thätigkeit zu einer hohen Stufe emporgehoben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Michael Munkacsy* hat sich bestimmt entschlossen, die ihm von der ungarischen Regierung angebotene Stellung eines Direktors der Kunstakademie anzunehmen und Ende April von Paris nach Budapest überzusiedeln. Vor seinem Abschiede von Paris wird er dort noch sein neuestes Bild „Ecce homo!“ ausstellen.

*** *Die königliche Akademie der Künste in London* hat *Adolf Menzel* und den Bildhauer *Paul Dubois* in Paris zu auswärtigen Mitgliedern ernannt.

*** *Der Bildhauer Paul Schulz* in Berlin ist mit der Ausführung der Medaille für die Berliner internationale Kunstausstellung beauftragt worden.

⊙ *Die Ernennung eines neuen Direktors der Berliner Nationalgalerie* ist endlich erfolgt, ohne dass sich jedoch eine der zahlreichen, in den Berliner Zeitungen aufgetauchten Vermutungen bestätigt hat. Es ist weder ein Maler, noch einer der Kunstschriftsteller gewählt worden, die sich durch lebhafte Propaganda für die „neueste Kunst“ hervorgethan haben. Die Wahl ist auf einen Kunstbeamten gefallen, der schon seit 1884 im Dienste der kgl. Museen steht, auf den bisherigen Direktorialassistenten an der Gemäldegalerie Prof. Dr. *Hugo von Tschudi.* Er ist aus Österreich gebürtig, stammt aber aus einer schweizerischen Familie und siedelte vor etwa elf Jahren von Wien nach Berlin über. Seine Studien waren bisher nur der alten Kunst, insbesondere der italienischen Renaissance gewidmet. Am Tage vor seiner durch den „Reichsanzeiger“ veröffentlichten Ernennung hat die offiziöse „Berliner Korrespondenz“ eine kgl. Ordre vom 29. Januar bekannt gemacht, nach der die bisherige Stellung der Nationalgalerie innerhalb der Kunstverwaltung wesentlich geändert worden ist. In der Ordre wird bestimmt, dass die Nationalgalerie der Generalverwaltung der Museen in Berlin unterstellt wird, zu deren Geschäftskreis schon bisher das Alte und das Neue Museum am Lustgarten, das Museum für Völkerkunde und das Kunstgewerbemuseum gehörten. Die Ankäufe für die Galerie werden indes auch in Zukunft durch das Kultusministerium nach Anhörung der in jedem Frühjahr und sonst nach Bedürfnis zusammentretenden Landeskunstkommission bewirkt werden. Der Direktor der Nationalgalerie, der also jetzt Abteilungsdirektor bei den königlichen Museen ist, ist zugleich Mitglied der Landeskunstkommission und des Senats der Akademie der Künste in Berlin. Dr. von Tschudi steht im Alter von 45 Jahren.

*** *Baurat Ludwig Hoffmann,* der Erbauer des Reichsgerichtsgebäudes in Leipzig, ist zum Stadtbaurat von Berlin gewählt worden.

WETTBEWERBUNGEN.

*** *In dem Wettbewerb um ein Plakat für die internationale Kunstausstellung zu Dresden* 1897 sind von den Preisrichtern folgende drei Preise verteilt worden: der erste Preis im Betrage von 600 M. mit der Zuweisung der Ausführung an *Albert Klingner* in Berlin, der zweite Preis im Betrage von 400 M. an Osmar Schindler in Dresden, der dritte Preis in gleicher Höhe an C. R. Weiß in Karlsruhe.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Aus den Berliner Kunstausstellungen.* Es ist leider kein erfreuliches Bild, das uns die Ausstellungen im Januar und Februar geboten haben. Streng genommen sollte man an dieser Sammelstelle, in der in jedem Jahreslaufe selbst nur das Beste von den nur auf Wochen und Monate bemessenen Ausstellungen flüchtig skizzirt werden kann, überhaupt von Veranstaltungen schweigen, deren Zweck entweder nur das Marktgeschäft oder die Sensation um jeden Preis ist. Bei *Eduard Schulte* werden beide Zwecke immer geschickt verflochten. Im Oberlichtsaal giebt es immer eine „Sensation“, etwas zum Aufregen, zum Bewundern und Streiten, während in den vorderen Räumen die „marktgängige Ware“ angepriesen und feilgeboten wird. Hier herrschen die malenden Damen, die ihre schnell fertig gemachten Bildnisse ausstellen, um möglichst bald einen neuen Auftrag von der durch die Säle flanirenden Aristokratie und reichen Bourgeoisie zu erhaschen. Daneben noch Landschaften für den Wandschmuck und Fächermalereien für die Ballsaison. Die echte und rechte Künstlerschaft wurde bis zum 15. Febr. im Oberlichtsaal durch die Ausstellung des „Künstler-Westklubs“ vertreten. Was diese Genossenschaft eigentlich will, wird mit jeder neuen ihrer Ausstellungen immer unklarer. Wenn sie den Zweck hat, dass ihre Mitglieder alljährlich einmal den unverkäuflichen Rest ihrer Atelierstudien vor dem Publikum ausbreiten, so ist dieser Zweck noch niemals so vortrefflich erreicht worden, wie in diesem Jahre. Die Heiterkeit, die diese Erzeugnisse erregen, ist so billig, dass wir sie nicht schildern wollen. Unter den Mitgliedern des Westklubs befinden sich aber auch ernste Künstler, und sie sollten sich nicht dazu hergeben, Atelierspäße oder auch wirklich ernst gemeinte, aber noch unreife Versuche öffentlich auszustellen. Mit Rücksicht auf sie nennen wir keinen der Kobolde, die unter dem Namen „Westklub“ ihr loses Spiel mit dem Publikum getrieben haben. — Man erzählt sich in Berlin, dass alle Künstler und Künstlerinnen das Beste ihres Schaffens für die große Ausstellung zurückbehalten haben. Damit wird auch der klägliche Gesamteindruck beschönigt, den die Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen im Akademiegebäude macht. Hier haben selbst Künstlerinnen versagt, die sich im Porträt und in der Landschaft eine Stellung erobert hatten, dass man ihnen gegenüber nicht mehr die geringschätzige Nachsicht zu üben brauchte, mit der man sonst gut gemeinte Leistungen eines schwächlichen Dilettantismus bemäntelt. So ist, um nur ein Beispiel hervorzuheben, die sonst sehr tüchtige Porträtmalerin Frau *Poppe-Lüderitz,* zugleich eine treffliche Zeichnerin, an einer Aufgabe idealen Stils, einer lebensgroßen Sappho auf einem Ruhebett, von ihren Dienerinnen umgeben, völlig gescheitert. Auch die italienischen Landschaften der Frau *Begas-Parmentier* stehen nicht auf der Höhe des Könnens, an das uns dieses wahrhaft männliche Talent gewöhnt hatte. Am auffallendsten aber ist, dass die Künstlerinnen selbst in ihrer eigenen Domäne, im Blumen-

und Fruchtstück und im Stillleben, sehr wenig Beachtenswertes geboten haben. Nur die bewährte Meisterin des Blumenstückes, die Stuttgarterin *Anna Peters*, ragt weit über die Menge hinaus. Noch mehr thut dies Frau *Cornelia Paczka* geb. Wagner in einer Reihe von figürlichen und landschaftlichen Zeichnungen, die sie „Studien zu einem Cyklus" nennt. Was dieser Cyklus darstellen soll, ist aus den Zeichnungen nicht ersichtlich. Soviel ergiebt sich aber, dass die Künstlerin nicht bloß die italienischen, besonders die florentinischen Meister der Frührenaissance, sondern auch die Natur gründlich studirt hat. Wir erinnern uns nicht, jemals von einer Dame so meisterhafte Studien nach dem nackten Körper gesehen zu haben. Welch' einen Kontrast dazu bilden die Gestalten von Adam und Eva, die man auf einem der fünf Bilder von *Anna Gerresheim* sieht, die zusammen das Schöpfungswerk darstellen sollen. Diese Dame ist eine Vertreterin des extremsten Naturalismus, der jetzt ein bequemer Deckmantel für alle geworden ist, die weder zeichnen noch malen können oder wollen. — Diese Richtung findet man immer am stärksten in der Gurlitt'schen Ausstellung vertreten, die sich längst eine Specialität daraus gemacht hat. Wie bei Schulte, hatte auch hier kürzlich ein Klub, der sich „Vereinigung Freie Kunst" nennt, eine Sammelausstellung veranstaltet. Seine Mitglieder sind Franzosen, Niederländer und Deutsche, deren vornehmstes Streben, wie es scheint, auf höchste Naivetät und Einfalt gerichtet ist. Obwohl der größere Teil dieser Vereinigung mit heißem Wetteifer nach diesem Ziele gestrebt hat, ist keiner von ihnen so weit gediehen wie der auf der Insel Walcheren lebende *F. M. Melchers*, der 25 meist sehr kleine Landschaften, Straßen- und Häuseransichten ausgestellt hat, die den Beschauer zwingen, seine Einbildungskraft zu den primitivsten Anfängen der edlen Malerkunst zurückzuschrauben. Es fehlt nicht an Leuten, die an dieser Versimpelung der Kunst ihre Freude finden. Glücklicherweise lehrt aber die Erfahrung, dass solche bis auf die Spitze getriebenen Bizarrereien nirgends tiefere Spuren hinterlassen. Man braucht nur an Sar Peladan in Paris zu erinnern, der nach einer reichen Heirat seine Rosenkreuzergemeinde und Alle, die sich von ihm an der Nase herumführen ließen, schnöde in Stich gelassen hat.

*** *Der Verein bildender Künstler Münchens*, die sog. Secessionisten, haben beschlossen, sich an der diesjährigen Jubiläumskunstausstellung in Berlin nicht zu beteiligen, obwohl ihnen die früheren Bedingungen (eigene Räume, eigene Jury u. s. w.) zugestanden worden waren.

Dresden. — In Rücksicht auf die umfangreichen Vorarbeiten für die internationale Kunstausstellung des Jahres 1897 ist von dem akademischen Rate beschlossen worden, im Jahre 1896 von der Veranstaltung einer akademischen Kunstausstellung abzusehen.

Düsseldorf im Februar. — Augenblicklich erweckt in der E. Schulte'schen Kunstausstellung eine Porträt-Sammlung von *Neven-DuMont* berechtigtes Interesse. Der junge Künstler, obwohl aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, malt wie man hier nicht zu malen pflegt, was seinen Grund darin haben mag, dass er Gelegenheit hat, über Sonntag eben nach Paris zu fahren, um sich dort das Neueste und Beste anzusehen. — Während die junge Düsseldorfer Kunst, mit Ausnahme von *Spatz*, unter dem Zeichen des Naturalismus schafft, gehört Neven-DuMont zu jenen zarten Koloristen, die, von Whistler ausgehend, ihre Bilder in auf einen Grundton gestimmten Farben-Harmonieen schaffen. Wir sehen da Porträts in Lachsrot und Karmoisin, in Rosa und Orange oder in einem stumpfen Malven-Violett. Sein Selbstporträt malte er in Zinnober und Weiß: er steht in rotem Parforce-Rock und weißer Hose vor uns, die eine Hand auf einen weißen Rokokosessel gestützt, in der andern die Reitpeitsche. Das ganze Bild ist in einen zarten Dunst gehüllt, welcher alle Kontraste und Übergänge vermittelt, der Wirkung etwas Schwebendes, Ätherisches giebt, und gleichsam Leben verleihend die Menschen in einer seltsamen Innerlichkeit uns nahe bringt. — Neven-DuMont ist in der Kunst derselbe Dandy wie im Leben, da das Spezifische seiner Kunst stets der Ausgleich persönlichen Empfindens ist. Im Damenporträt macht er daher seinen besten Wurf. Das intime Damenporträt wird er zu seinem Felde machen müssen, um Gutes zu leisten. Darüber hinaus kann er nicht, wenigstens jetzt noch nicht; das Porträt eines Ulanenoffiziers beweist es. Es ist eine schwache Leistung gegenüber den von feinem Geschmack, Farbengefühl und Vertiefungsvermögen in die vornehme Frauenseele zeugenden Damenporträts, mit denen er sich auf einen Schlag zu einer der interessantesten Erscheinungen des jungen Düsseldorf gemacht hat.

SCURATOW.

Wien. — *Die Ausstellung des Aquarellisten-Klubs* im Künstlerhause bot im allgemeinen wenig Hervorragendes, von Einheimischen aber manches Beachtenswerte und Brave. Die Auswärtigen, wie *Dettmann*, *Hans v. Bartels* und *Hans Hermann* zeigten sich nicht über ihrem Durchschnittsniveau. Dettmann's Bestes ist ein nicht im Katalog verzeichnetes Genrestück „Brief an den Vater", von anmutender frischer Ehrlichkeit, und in der Gouache „Gasse aus Neustadt in Holstein" ist Leuchtkraft, während in der einen halbmystischen Ton anschlagenden Landschaft, mit den Lilien im Vordergrunde, die Stimmung mehr gewollt als erreicht ist. Die Südländer waren durch *Agosto Corelli* und *José Benlliure* mit anerkannter Tüchtigkeit vertreten. Der Berliner *Ury* brachte diesmal mehrere, durch den Kunstsalon von *Artaria & Co.* der Ausstellung gelieferte landschaftliche Aquarelle. Davon ist das Feinste die atmosphärisch duftige Ansicht von Rügen, in flimmernden zarten Tönen, während das „Fleet in Hamburg" breit und stark behandelt ist. Ury spricht nur durch die Farbe und erreicht seine Wirkungen weit glücklicher im Aquarell als in der Öltechnik. — Bei *Artaria* war — beiläufig bemerkt — unlängst eine Kollektion von Aquarellen des jungen Baseler's *Sandreuter* ausgestellt und von dieser befanden sich ebenfalls mehrere landschaftliche Momenteindrücke auf der Ausstellung. Sie geben sich in wenigen einfachen Farben, sparsam, ohne „Pose". Unter den Wiener Landschaften erfreuen jedermann die durch reine klare Töne auffallenden Naturausschnitte *Ed. Zetsche's*. Die Durchsichtigkeit und Luftigkeit ist bei Zurücksetzung aller unnützen Bravour erreicht, die Ausführung gerade erschöpfend, ohne ins Kleinliche zu gehen, wie bei dem Gouachestück von *Hans Wilt* (Mirabellgarten in Salzburg"). Aus allen diesen guten, anmutigen Sachen (auch die tüchtigen Pastellporträts der Wiener sind dazu zu rechnen) ragt *Leopold Burger* hervor, mit dem fünfteiligen „Kreislauf des Lebens". Eine Erzählung seines Inhalts hat, bei so kurzem Überblick, keine Berechtigung, und es sei nur erwähnt, dass die Nacktfiguren im zweiten Stück, welche die einheitliche Komposition gewissermaßen durchbrechen, für unser Gefühl nicht notwendig erscheinen. Im übrigen ist das Werk voll einfacher und geläuterter Empfindung und durchaus einheitlich in der Erscheinung, von heller Leuchtkraft und realistischer Natur-Symbolik. Diese Menschen sind zweifach bedeutend: als Einzelwesen und als Symbole. In dem Mittelstück ragt die einfache Komposition, trotz der kleinen Raumbedingungen, ins Monumentale; Ausdruck und Gedanke decken einander vollkommen.

Schließlich sei noch erwähnt, dass das über diesem Bilde hängende „Boudoirstillleben" von *Robert Schiff* seine Wirkung auf einen Kenner dieser Art von Poesie nicht verfehlen wird, dass dagegen bei dem Kinder-Pastell-Porträt von *F. Vesel* die schleuderische Technik jeder inneren Berechtigung entbehrt und deshalb den Betrachter verstimmt.

W. SCHÖLERMANN.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Ausgrabungen im Schwarzwalde. — Im Zusammenhange mit den Untersuchungen der Römerstraße durch die Reichslimeskommission wurde anfangs Oktober v. J. auf Kosten des württembergischen Staates eine römische Station an der Militärstraße Straßburg-Kinzigthal-Rottweil aufgedeckt, das sogen. Schänzle bei Röthenberg. Es ergaben sich ein im Viereck geführtes Mauerwerk 105 m lang und 63 m breit sowie zwei große und ein kleineres Gebäude. Das Ganze scheint ein römischer Etappenposten an einer beherrschenden Stelle der um 75 n. Chr. gebauten Okkupationsstraße zu sein. Im Jahre 1825 wurden an derselben Stelle der Altar der Abnoba und eine Anzahl schöner Säulen gefunden. —:—

KUNSTHISTORISCHES.

Rom. — Nach der „Pol. Korr." hat der österreichische Prälat Msgr. *Weipert,* welcher die wissenschaftlichen Bestrebungen des verewigten Rossi in würdiger Weise fortsetzt, unter dem Titel „Fractio panis" ein Werk veröffentlicht, welches eine wichtige Entdeckung behandelt, die Weipert in den Katakomben der heiligen Priscilla gemacht hat. Er fand daselbst ein Gemälde aus dem zweiten Jahrhundert mit einer bemerkenswerten Darstellung des Abendmahles und der Kommunion der Gläubigen im Augenblicke, wo das Brod gebrochen wird. — Das *Kolosseum* ist nun auch im Norden und Osten freigelegt, so dass es von allen Seiten zugänglich ist. Am Ausgange der Via S. Giovanni, am Ende der Längsachse des Riesenbaues, stieß man in einer Tiefe von 4,50 m auf einen Travertinbelag, von dem man einen Gürtel von 30 m Länge und 17,60 m Breite bloßlegte. Dieser Belag umzog früher das ganze Kolosseum. Daran stößt eine antike Straße, die das polygonale Pflaster aus Basaltlava zeigt; die Breite dieser Straße wird auf 10 m berechnet. Zwischen dem Travertinbelag mit dem Pflaster waren große Pfosten eingerammt, von denen fünf ausgegraben wurden. Bedeutender noch wird das Bild der Umgebung des Kolosseums durch folgende Entdeckung verändert. In nördlicher Richtung vom Theater fand man eine Reihe von Pfeilern aus solidem Ziegelwerk, deren Basen auf Fundamenten von rechtwinkligen Travertinlagern stehen. Die Pfeiler sind mit Halbsäulen aus Ziegeln verziert und durch Bogen mit einander verbunden. Der Charakter der Arbeit deutet auf die zweite Hälfte des ersten Jahrhunderts hin. Man entdeckte, dass das Mauerwerk ähnliche Bauart aufweise wie das Kolosseum selbst, und da Suetonius sagt, dass Titus gleich nach dem Baue des Kolosseums die Titusthermen begonnen habe, so wird geschlossen, dass man den Porticus der Titusthermen gefunden habe. Daraus ergebe sich, dass letztere den westlichen Teil des oppischen Hügels bedeckten, und dass die bisher unter dem Namen Titusthermen gehenden Ruinen in Wahrheit die Thermen des Trajan sind. — Man fand auch viele antike Baustücke, welche die mittelalterlichen Baumeister als Material benützt hatten und eine 1,80 m hohe Marmorstatue ohne Kopf und linken Arm. Sie erinnert an den Typus der Vesta Giustiniani (jetzt im Museum Torlonia). — Bei San Pietro in Vincoli in der Via delle sette sale entdeckte man in 8 m Tiefe Reste eines Privathauses: ein Zimmer mit schwarzweißem Mosaikboden, einige aus Blumenfestons bestehende Wanddekorationen mit Tierfiguren (Hahn und Schlange) in den Feldern. ♃

VERMISCHTES.

Paris. — Baron Edmond Rothschild hat, wie bereits gemeldet, dem Louvre vor einiger Zeit den in Bosco-Reale nächst Pompeji am 13. April 1895 gefundenem Silberschatz gespendet. Die Verwaltung der französischen Nationalmuseen hatte ihn seinerzeit wegen des hohen, mit einer halben Million Francs angegebenen Preises nicht erworben. Der Schatz von Bosco-Reale besteht aus den schönsten und wertvollsten antiken Kunstgegenständen, welche in neuerer Zeit gefunden wurden. Er dürfte aus dem ersten Jahrhunderte n. Chr. stammen und setzt sich aus 41 massiven Silberobjekten zusammen, welche in Arbeit und Stil gleich bewundernswert sind. Insbesondere zwei Trinkbecher, deren Mittelkörper einen Skelettreigen zeigt, bilden einen absolut einzigen Typus in der antiken Kunst. Sie sind ebenso interessant als archäologische Objekte wie als Kunstwerke. Über den Skeletten läuft ringsum eine Rosenguirlande. Nach den Inschriften ist dieser Totentanz eine humorvolle Ironie auf das menschliche Leben. Die Gerippe tragen die Namen berühmter Dichter, wie Sophokles, Euripides, Archilochos, Menander; großer Philosophen wie Zeno und Epikur, und beliebter Mimen, wie Monimos. Die Philosophen streiten sich über den beigegebenen Ausspruch Epikurs: „Der Zweck des Menschen ist die Lust." Ein flötenspielendes Skelett trägt die Aufschrift: „Freue dich, indem du dieser Zeit der Verwesung gedenkst!" Ein Skelett mit einem Schädel in der Hand sagt wie Hamlet: „Dies ist ein Mensch". — Das bestausgeführte Stück ist eine große Patera mit der Reliefbüste der Stadtgöttin von Alexandria mit griechischen und ägyptischen Beigaben. — Ein Spiegel mit der Reliefbüste der Ariadne auf der Rückseite trägt den lateinischen Namen eines griechischen Künstlers „M(arcus) Domitius Polycnos". Das deutet auf griechischen Import nach Süditalien. — Ausgesprochen römischen Charakter trägt nur eine Patere mit der außerordentlich scharf und realistisch behandelten Porträtbüste eines älteren bartlosen Mannes mit großen, weitabstehenden Ohren. Das Gegenstück dazu, eine Patere mit Frauenkopf (vermutlich die Gattin des eben beschriebenen Mannes), ist am selben Orte gefunden worden, aber ins Britische Museum gewandert. Wir haben in den beiden charakteristischen Figuren wohl die Porträts der ursprünglichen Besitzer des Silberschatzes vor uns. — Die am gleichen Orte gefundenen Münzen tragen die Bildnisse der Kaiser Nero bis Vespasian, wonach die obige Zeitbestimmung vorgenommen wurde. — Alle 41 Stücke wurden sorgfältigst gereinigt und am 22. Oktober im Louvre dem Publikum zugänglich gemacht, das in Mengen in das Museum strömte. ♃

* *Wien.* — Aus Anlass der von Freunden des Verstorbenen herrührenden Errichtung des *Schindlerdenkmals* im Stadtpark ist die Angelegenheit der Herstellung von Monumenten und Ehrengräbern für verdiente Persönlichkeiten wiederholt in Diskussion gezogen worden. Es ergab sich die Notwendigkeit, der Willkür entgegenzuarbeiten, welche in dieser Hinsicht Platz zu greifen droht, wenn man öffentliche Angelegenheiten durch persönliche Sympathie entscheiden lässt. Der Wiener Architektenklub, der schon wiederholt in künstlerischen Dingen seine Autorität auf

glückliche Art geltend gemacht hat, fasste zu obiger Frage in seiner Vollversammlung vom 18. Januar die nachfolgende Resolution: „Wenn es auch in der Natur der Sache gelegen ist, dass die Errichtung von Denkmälern in den meisten Fällen der Anregung engerer oder weiterer Verehrerkreise bedarf, und wenn auch den edlen Absichten, von denen dieselben geleitet sind, und deren opferwilligen Bemühungen rückhaltlose Anerkennung gebührt, so bildet die Errichtung von öffentlichen Denkmälern doch einen hochernsten Gegenstand des allgemeinen Urteils und Interesses und sollte zunächst aus dem Gesichtspunkte der historischen Gerechtigkeit betrachtet werden. Das Grab des Dahingeschiedenen oder die Stätte seines ehemaligen Wirkens sind die Orte, wo persönliche Verehrung in monumentaler Form sich bethätigen kann. Ein öffentliches Denkmal aber sollte nur als der Ausdruck der geschichtlichen Größe des Mannes und seiner Bedeutung für die Allgemeinheit aufgefasst werden. Demzufolge richtet der unterzeichnete Klub an die löbliche Gemeindevertretung das ergebene Ersuchen, bei der Errichtung von öffentlichen Denkmälern den im Vorhergehenden in Kürze dargelegten Prinzipien Rechnung zu tragen und dasjenige vorzukehren — sei es durch Einsetzen einer autoritativen Kommission oder in anderer geeigneter Weise — was die Wahrung des ernsten Charakters der berührten Frage zu verbürgen imstande ist."

Wien. — Das k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht hat der Genossenschaft der bildenden Künstler eine Subvention von 12 000 Gulden zugesichert, um die Kollektivbeschickung der diesjährigen Berliner internationalen Kunstausstellung zu ermöglichen. *R. Bk.*

Ruinen in Yukatan. — Im „Globus" erscheinen von dem ehemaligen Hauptmanne der Armee Kaiser Maximilians, Teobert Maler, prächtige Abbildungen der alten Städte der Maya-Indianer. Maler hat ungefähr hundert bisher unbekannte Ruinenstädte aufgenommen sowohl photographisch als auch in Handzeichnungen mit architektonischen Messungen. Es finden sich darunter Tempel, Paläste, Kleinbauten, Skulpturwerke, Wandmalereien etc. Es dürften noch bei dreißig Ruinenstädte existiren, die der Forscher trotz der ungewöhnlichen Schwierigkeiten aufzunehmen hofft. Er glaubt annehmen zu dürfen, dass das mayanische Volk das erste war, welches auf yukatanischer Erde steinerne Städte baute. *R. Bk.*

St. Petersburg. — Der Akademiker M. P. Botkin hat über die seinerzeit von uns gemeldete Errichtung des „Russischen Nationalmuseums" nach der „Pet. Gaz." geäußert, dass das Museum als Sammelpunkt für klassische Erzeugnisse der russischen Kunst dienen wird. Mit seiner Gründung geht ein Lieblingswunsch des verstorbenen Kaisers Alexander III. in Erfüllung; daher soll das Museum auch „Russisches Museum des Kaisers Alexander III." heißen. Das Michaelpalais mit seinen enormen Räumlichkeiten wird sich vorzüglich zu dem Museum eignen. Im Centralgebäude des Palais befinden sich der Tanzsaal und Theatersaal, zwei so grandiose Säle, dass nach einem entsprechenden Umbaue jeder dieser Säle allein genügen würde, um alle Gemälde russischer Schule aus der Eremitage aufzunehmen. Außerdem befinden sich im Centralgebäude noch drei große Räume, die vom Haupteingange aus zuerst betreten werden. Dieselben sollen speciell dem Andenken des verstorbenen Kaisers gewidmet werden. Hier sollen die Büsten und Porträts Alexanders III., die Bilder russischer Meister, welche die verschiedenen Momente der Krönungsfeierlichkeiten etc. darstellen, gesammelt werden. Vorläufig sollen im Museum gegen 700 Bilder und mehrere Dutzend Statuen russischer Künstler aufgestellt werden. Diese Kunstwerke werden nicht nur der Eremitage, sondern auch einigen vorstädtischen Palais entnommen werden. 4

VOM KUNSTMARKT.

*** *Der Ankauf des sogenannten Raffael der Sammlung Scarpa* für die Gemäldegalerie in Budapest ist wirklich erfolgt. Wir verweisen zur Würdigung dieses Bildes auf unseren Bericht über die Auktion Scarpa in Nr. 12 der Kunstchronik und behalten uns Weiteres über die Angelegenheit vor.

Kopenhagen. — Die Kunstsammlung des in Christiania verstorbenen Kaufmanns P. Simonsen, wohl die größte des Nordens, kommt vom 24.—29. Februar in Kopenhagen zur Versteigerung. Die Sammlung, mit größtem Verständnis erworben, fast ganz frei von Nachahmungen, war eine Sehenswürdigkeit Christiania's, die von vielen Fremden besucht und vom Eigentümer mit großer Liberalität gezeigt wurde. Sie enthält Porzellane von Meißen, Sèvres, Berlin, Wien, Chelsea, Kopenhagen, Haag, sowie orientalische; ferner Fayencen von Delft, Herreboe in Norwegen (z. T. sehr selten). — Weiter schöne Taschen- und Tafeluhren, Flacons aus Bergkristall mit Goldmontirung, Dosen, ausgezeichnete Miniaturen, Gold-, Silber- und Schmucksachen mit Edelsteinen, Emails, Elfenbeinarbeiten, Möbel, Gemälde u. a. Siehe Annonce.

ZEITSCHRIFTEN.

Der Formenschatz. 1896. Heft 1.

Tafel 1. Ganymed auf den Adler gelehnt. — Tafel 2. Antike Gefässe mit versilberten bacchantischen Darstellungen. — Tafel 3. Wappen mit Fechtern und Gauklern, und Wappen mit einem kopfstehenden Bauern. — Tafel 4. Sandro Botticelli, Brustbild einer jungen Dame. — Tafel 4. Leonardo da Vinci, Studienkopf. — Tafel 6. Giovanni della Robbia, Figur der Klugheit. — Tafel 7. Giovanni Antonio Bazzi (Sodoma); Ein Teil der Kreuzabnahme aus des Meisters grossem Altarbild in Siena. — Tafel 8. Jacques Andronet du Cerceau; Reich ornamentirte halbe Schale. — Tafel 9|10. Marco da Ravenna; Das Urteil des Paris. — Tafel 11. Adriaen Muntinck; Vier Vogelfriese. — Tafel 12. Rembrandt Harmensz van Rijn; Selbstbildnis. — Tafel 13. Wappen am Palazzo Davanzatti in der Via porta rossa zu Florenz. — Tafel 14. Pierre Monnot; Venus. — Tafel 15. Trophäe, jetzt im Staats-Archiv in Paris. — Tafel 16. Lalonde; Kamindekoration.

Die graphischen Künste 1895. Heft 6.

Die fürstlich Lichtenstein'sche Galerie in Wien von Wilh. Bode. (Schluss.) — Die französische Schule. Die altniederländische und die altdeutsche Schule.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 10.

Zum fünfundzwanzigsten Todestage Moriz von Schwinds. — Die Römische Kunstausstellung. Von Dr. H. Barth.

Gazette des Beaux-Arts. 1896. Februarheft.

Etienne Chevalier et son patron Saint Etienne, par Jean Fouquet. — Le Grenier, par M. E. de Goncourt. — A Propos du Trésor de Bosco Reale, par M. E. Bonnaffé. — Les Tiepolo de l'hôtel Ed. André. Henri III. chez Frederico Contarini par M. H. de Chennevières. — J. B. Perronneau. par M. M. Tourneux. — Le Centenaire de la Lithographie, par M. P. Leprieur. — Les Livres d'Heures français et les Livres de Liturgie Vénitiens, par M. le duc de Rivoli.

Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen. 1896. Heft 1.

Amtliche Berichte: Berlin; Königliche Museen; Königl. National-Galerie; Zeughaus. — Studien und Forschungen: Ein männliches Bildnis von Hans Memling in der Berliner Galerie. Von Wilh. Bode. — Studien zu Michelagniolo II. Von Carl Frey. — Piero di Cosimo. Von Herm. Ulmann. — Über das sogenannte Skizzenbuch des Verrocchio. Von Georg Gronau.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1896. Heft 6.

Hans der Maler zu Schwaz. Von Max F. Friedländer. — Kleine kunstwissenschaftliche Controversfragen II. Von Fr. Rieffel. — Zur Datirung der Kupferstiche Martin Schongauer's. Von Max Lehrs. — Zu Dürer's letztem Venezianischem Brief. Von Zucker. — Die Steinigung des hl. Stephanus von Baldung. Von Franz Rieffel. — Litteraturbericht. — Museen und Sammlungen. — Ausstellungen und Versteigerungen. — Mitteilungen über neue Forschungen.

Antiquitäten-Auktion in Kopenhagen.

Die in weiten Kreisen bekannte Kunstsammlung des verstorbenen Kaufmanns [1035]

P. Simonsen in Christiania,

wird vom **24.—29. Februar 1896** in **Kopenhagen** in dem geräumigen Oberlichtsalon des Ausstellungsgebäudes bei der Königl. Kunstakademie, Königs Neumarkt Nr. 1, öffentlich versteigert Die Sammlung enthält Porzellane von Meißen, Berlin, Wien, Fürstenberg. Sèvres, Chelsea, Haag, Kopenhagen und orientalische mit Seltenheiten. Ferner Taschen- und Tafeluhren, Flacons mit Goldmontirung, Emaille, Dosen, Messing und Bronze, Möbel, Miniaturen, Gemälde u. a. Besichtigung 4 Tage vorher. Kataloge auf Wunsch kostenfrei durch den Obergerichtsadvokaten Sporon, Norregade 24, in **Kopenhagen K.,** welcher auch Aufträge entgegennimmt.

Im Verlage von **E. A. Seemann in Leipzig** erschien und ist durch jede Buchhandlung zu beziehen:

LEDERSCHNITT u. LEDERPLASTIK,

40 Vorlagen auf 32 Tafeln mit Pausebogen (natürl. Größe), nebst Anleitung zur Lederplastik nach neuem vereinfachtem Verfahren, von G. Büttner. In Mappe M. 10.50.

Von allen Liebhaberkünsten ist die Lederarbeit eine der nützlichsten. Bei wenig Mühe und Kosten erfordert sie nur etwas Geschicklichkeit, um die reizendsten Zierwerke, als **Cigarren- u. Brieftaschen, Stuhlbezüge, Mappen, Gürtel** u. s. w. zu stande zu bringen.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

MURILLO

von

Carl Justi.

Mit vielen Abbildungen in Holzschnitt und 3 Kupfern.
Preis: in Leinen gebd. M. 6.—; in sehr feinem Halbfranz M. 10.—

Durch wissenschaftliche Größe und den Glanz eines ungemein vornehmen Stils ausgezeichnet, gehört Justi's Murillo zu den schönsten litterarischen Leistungen, die uns auf kunstgeschichtlichem Gebiet in den letzten Jahren bescheert worden sind. Die Ausstattung ist des Inhalts würdig.



Photogr. Akt-Modellstudien

nach lebenden Modellen jed. Alters durch Stellung und Schönheit der Modelle ausgezeichnet empfiehlt für Künstler und Kunstgewerbetreibende. [1036]
Prospekte gratis und franco.
Alexander F. Vogelsang, Photogr. Atelier, **Berlin, Bethanien-Ufer 10.**

Verlag der Arbeitsstube (Eugen Twietmeyer) Leipzig.

Schriften von Henriette Davidis:

Die Hausfrau.

14. verb. Aufl., besorgt von **Emma Heine.** Fein geb. M. 4.50. Prachtb. m. Goldschn. M. 5.50.

Der Beruf der Jungfrau.

Eine Mitgabe für Töchter bei ihrem Eintritt ins Leben. 13. verb. Auflage. Fein geb. m. Goldschn. M. 3.80.

Puppenmutter Anna

oder:

Wie Anna sich beschäftigt und ihren Puppenhaushalt besorgt.

Nebst Erzählungen für Mädchen von 8—10 Jahren. Mit 4 Farbendrucken nach Aquarellen von E. Kepler. 4. Aufl., besorgt von **Emma Heine.** In farb. Kartonbd. M. 2.—

Puppenköchin Anna.

Praktisches Kochbuch für liebe kleine Mädchen.

7. Auflage. Mit farbigem Titelbild. Elegant kartonnirt M. 1.—.

Prächtiges Geschenk: Album moderner Radirungen.

20 Blatt zu M. 2.— nach eigener Wahl des Käufers in eleganter Mappe

Preis **25 Mark.**

Ein vollständiges Verzeichnis der in meinem Verlage erschienenen Kunstblätter steht auf Verlangen kostenfrei zu Diensten.

Verlagshandlung E. A. SEEMANN'S Sep.-Cto. in Leipzig.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN — BERLIN SW.
Heugasse 58. — Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 17. 27. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DREI ANTRITTSREDEN DEUTSCHER PROFESSOREN.

Die moderne Kunstgeschichte macht eine Schwenkung nach der Seite der Ästhetik hin. Es mehren sich die erfreulichen Anzeichen dafür, dass der frühere schroffe Gegensatz von historischer und philosophischer Betrachtung sich ausgleicht. Zwei der uns vorliegenden Antrittsvorlesungen deutscher Universitätsprofessoren behandeln ästhetische Probleme, obwohl das Fach beider akademischer Lehrer das kunsthistorische ist.

August Schmarsow, der Nachfolger Springer's in Leipzig, erörtert das Wesen der Baukunst.[1]) Er will damit einen Beitrag liefern zu der „Ästhetik von Innen", die er mit Recht fordert gegenüber den mannigfachen veräußerlichenden Anschauungen Anderer. Der Weg, den er dabei verfolgt, ist aber nicht der dialektische, spekulative, sondern der des Historikers, der sich sagt, dass die Baukunst von ihrem Urbeginn immer dieselbe gewesen sein muss, so sehr sich auch ihre Erscheinung verändert hat. Das Wesentliche und allen ihren Schöpfungen Gemeinsame — bemerkt der Autor — ist das „Raumgebilde". Dieses ist aber nicht für einen realen Zweck, z. B. zum Schutz des Menschen gegen die Unbilden der Außenwelt geschaffen, wie manche meinen, sondern es beruht auf der Natur des menschlichen Auges und der damit zusammenhängenden Vorstellungsweise des Menschen, welcher die Anschauungsform des dreidimensionalen Raumes innewohnt. „Raumgefühl und Raumphantasie drängen zur Raumgestaltung" und die Kunst, die diesem Drange Befriedigung gewährt, ist die Baukunst. Wir können sie „kurzweg als Raumgestalterin bezeichnen", und zwar gestaltet sie den Raum „nach den Idealformen der menschlichen Raumanschauung". — „Jede Gestaltung des Raumes ist zunächst Umschließung eines Subjekts, und dadurch unterscheidet sich die Architektur als menschliche Kunst wesentlich von allen Bestrebungen des Kunsthandwerks. Dabei ist es gleichgiltig, ob das Subjekt leibhaftig in dem Raumgebilde darinnen ist oder sich geistig hineinversetzt, ob es eine Statue oder der Schatten eines Abgeschiedenen, ob es eine Körperschaft oder gar eine abstrakte Idee ist.

Die Raumumschließung beginnt mit der „Einfriedigung nach den Seiten zu", mit den vier Wänden. Dazu kommt die „Tiefenausdehnung", durch die Richtung unserer Bewegung und unseres Blickes. Der Forschritt vom griechischen Hypaethraltempel zur Basilikenform der abendländischen Kirche drückt diese Entwicklung aus. Die Breite bleibt untergeordnet; in ihr macht sich aber das Gesetz der Symmetrie geltend, während in der Höhenaxe das der Proportion herrscht, „stets in Beziehung auf das Subjekt und seinen optischen Maßstab".

Die Projektion der dreidimensionalen Raumanschauung tritt nun aber noch mit einer anderen Eigenschaft ins Dasein, mit dem Triebe nämlich, „zum selbständigen Organismus sich auszubilden und abzuschließen". Daher das Gegenspiel der Kräfte, das sich in der Charakteristik der tragenden und getragenen Teile des Bauwerkes ausspricht. Die tektonische Gliederung kommt namentlich am Außenbau zur Geltung, dessen Formen und Glieder alle von menschlichem Kraftgefühl belebt sind und der als geschlossenes Ganzes sich dem plastischen Gebilde nähert. Das Wichtigste für die Architektur, diese höchste der bildenden Künste, bleibt jedoch immer ihre Mission als Raumgestalterin. „Die Geschichte der Baukunst" — so schließt der Verfasser — „ist eine Geschichte des Raumgefühls, und damit bewusst oder

1) Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Antrittsvorlesung, gehalten in der Aula der k. Universität Leipzig am 8. November 1893. Leipzig K. W. Hiersemann. 1894. 30 S. 8⁰.

unbewusst ein grundlegender Bestandteil in der Geschichte der Weltanschauungen."

Der Autor hat seinen geistvollen, nur bisweilen durch eine zu wenig abgeklärte Sprache verdunkelten Erörterungen eine Anzahl von litterarischen Hinweisen beigefügt, aus denen hervorgeht, dass von den früheren Betrachtern des Gegenstandes *H. Schliepmann* („Betrachtungen über Baukunst", 1891) und *Th. Lipps* („Ästhetische Faktoren der Raumanschauung", 1891) ihm am nächsten stehen. Unbekannt scheint ihm eine gedankenreiche Schrift von *Hans Auer* geblieben zu sein („Der Einfluss der Konstruktion auf die Entwicklung der Baustile", 1891), in welcher dem Raumgedanken dieselbe Wichtigkeit vindizirt wird, wie sie Schmarsow mit Recht betont. —

Der zweite akademische Redner, *Konrad Lange*, Professor der mittelalterlichen und neueren Kunstgeschichte an der Universität Tübingen, greift weit über das von Schmarsow betretene Gebiet hinaus und versucht nichts Geringeres als eine Darlegung neuer Grundzüge für die Theorie der Kunst im Allgemeinen. Die Rede soll als Vorläuferin der ausführlichen „Kunstlehre" gelten, an welcher der Verfasser arbeitet. Lange bezeichnet darin[1]) die „künstlerische Täuschung" als das gemeinsame Kennzeichen aller Künste und gelangt, nachdem er die früheren ästhetischen Systeme einer negativen Kritik unterzogen, zu der nachfolgenden Definition:

„Kunst ist eine durch Übung erworbene Fähigkeit des Menschen, anderen ein von praktischen Interessen losgelöstes, auf einer bewussten Selbsttäuschung beruhendes Vergnügen zu bereiten." In der „bewussten Selbsttäuschung" erkennt Lange den „eigentlich dominirenden Reiz" der Kunst. Nur dieser ist, „sei es in der Form der Naturnachahmung, sei es in der der Stimmung, in allen Künsten und zu allen Zeiten der Kunstentwicklung zu finden". Unter den früheren Definitionen, die der Autor Revue passiren lässt, bekämpft er mit besonderem Nachdruck die Schönheitstheorie. Die Kunst hat nicht das „Schöne" darzustellen, sagt er, sondern sie hat „Werte zu schaffen, die den Reiz der bewussten Selbsttäuschung erzeugen". So findet auch das Hässliche und Schlechte in der Kunst seinen Platz. Es wird von ihr jedoch nicht um seiner selbst willen dargestellt, sondern nur weil es eine Illusion erzeugt, weil es den Genießenden zu einer bewussten Selbsttäuschung anregt. Das Vergnügen an tragischen Gegenständen, selbst das verpönte Schicksalsdrama, die Bilder von Schiffbrüchen und Feuersbrünsten, kurz alles, was im Leben und in der Natur Unlust, Grausen und Schrecken erregt, wird in der Kunst verständlich, weil alle diese Dinge ja von ihr nur als Illusion uns vorgeführt werden, auf die wir mittels bewusster Selbsttäuschung eingehen. Die bewusste Selbsttäuschung deckt sich weder mit dem Gehalt noch mit der Form der Kunst, sie ist ein „dazwischen liegendes Drittes". Der Autor will also weder mit den „Gehaltsästhetikern" noch mit den „Formästhetikern" etwas zu schaffen haben. Mit Entschiedenheit verwirft er namentlich den „falschverstandenen Klassicismus" oder „Platonismus". „Da die Natur" — sagt er — „keine Typen, sondern nur Individuen schafft und das Wesen des Kunstgenusses phantasiemäßige Erzeugung der Natur ist, soll uns auch die Kunst nur Individuen bieten". Nur das einzelne Charakteristische hat für den Autor ein „Recht der künstlerischen Existenz". Die großen Meister der italienischen Hochrenaissance sind vom Boden der Natur durch das Studium der Antike und durch die „unheilvolle Wirkung des platonischen Idealismus" abgedrängt worden. Sie blieben groß, „nicht weil, sondern obwohl sie einem typischen konventionellen Schönheitsideal nachstrebten". — „Unser Dürer aber war, wie alle älteren deutschen Künstler, ein einfacher Realist." Wie Lange somit entschieden der naturalistischen Kunst das Wort redet, so weist er andererseits auch mit Fug und Recht den leeren Einwand zurück, dass die Kunst, welche nichts thue als die Natur nachahmen, eigentlich eine Wiederholung der Natur, folglich überflüssig sei. Der ästhetische Wert der Kunst beruht ja darauf, dass sie „nicht Natur sein, sondern nur Natur vorstellen will". Der Urmensch, das Kind, welche die ersten Nachbildungen des Wirklichen hinkritzeln, stellen sich darunter ebenso wie die höchsten Meister unter dem vollendeten Werk ihrer Hände „phantasiemäßig die Natur vor". Schultradition, historischer Stil, Konvention können die Künstler wohl hemmen, ihnen gewisse Formen und Ausdrucksweisen aufdrängen. Aber das eigentliche Ziel aller großen Meister der „naiven Kunstepoche" bleibt immer die möglichst treue Nachahmung der Natur, der möglichst hohe Grad bewusster Täuschung. Wie verschieden auch ein Raffael und Rembrandt, ein Velazquez und Holbein, ein Michelangelo und Murillo sein mögen — verschieden gemäß den Charakteren ihrer Zeiten und Völker, — so stehen sie doch in dem Einen, worauf es bei der Kunst ankommt, alle einander gleich: „in der Kraft des Genius, innerhalb der durch das Wesen der Kunst gezogenen Grenzen den höchsten Grad der Illusion zu erzeugen." Es kann dies eine Illusion der Naturvorstellung sein, wie bei Menzel, oder eine Illusion der Stimmung, wie bei Böcklin. „Beide tragen ihre innere Berechtigung in sich, da sie mit dem Wesen der Kunst übereinstimmen, und es liegt nur in der Natur der Sache, dass ein längeres und einseitiges Verfolgen der einen zeitweise eine Reaktion im Sinne der anderen zu Folge haben muss."

Wir sind den Auseinandersetzungen Lange's in so eingehender Weise gefolgt, weil wir seine Grundideen

1) Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Antrittsvorlesung, gehalten in der Aula der Univerität Tübingen am 15. November 1894. Leipzig, Veit & Co. 1895. 34 S. 8°.

richtig und für Wissenschaft und Kunst gleich beachtenswert finden. Gegen seine oben wiedergegebene Definition der Kunst haben wir trotzdem einen Einwand zu erheben, der allerdings mehr logischer als ästhetischer Natur ist. Lange sagt: „Die Kunst ist eine durch Übung erworbene *Fähigkeit* des Menschen“ u. s. w. Nach unserer Anschauung hat die Definition der Kunst sich nicht mit der menschlichen Fähigkeit, sondern mit dem Produkte dieser Fähigkeit zu befassen. Wenn gleich Kunst von „Können“ herstammt, so ist sie doch nicht identisch mit ihm; sie ist vielmehr das, was durch das Können des Künstlers hervorgebracht wird. Für dieses hat die Definition die bestimmten Kriterien anzugeben. Kunst ist nicht Fähigkeit, sondern *Thätigkeit*. Ganz vorzüglich und noch von Keinem, auch von Lange, schon aus dem hier betonten Grunde, nicht übertroffen ist die Definition der Kunst von *Karl Ottfried Müller*. Sie lautet folgendermaßen:

„Die Kunst ist eine Darstellung, d. h. eine Thätigkeit, durch welche ein Innerliches, Geistiges in die Erscheinung tritt“, u. s. w.

Wir glauben, dass Lange, ohne von seiner Auffassung des Wesens der Kunst etwas Wichtiges preiszugeben, sich der ersten Bestimmung der Müller'schen Definition anschließen könnte. Auch sonst wird er in der meisterhaften kleinen Ästhetik Ottfried Müller's, die bekanntlich die Einleitung zu dessen berühmtem Handbuch der Archäologie der Kunst bildet, viel für sein beabsichtigtes neues Lehrbuch Förderndes und Ergiebiges finden. —

Die dritte akademische Antrittsvorlesung, die von Dr. *Heinrich Brockhaus*, außerordentlichem Professor an der Universität Leipzig,[1]) lässt die heutige deutsche Baukunst Revue passiren und gelangt bei der Vergleichung des Schaffens der Gegenwart mit dem der Zeit vor fünfzig Jahren zu dem Schlusse, dass wir beträchtliche, auf solidem geschichtlichen Grunde beruhende Fortschritte gemacht haben. Zunächst erblickt er dieselben in der früher unerhörten Mannigfaltigkeit der nebeneinander bestehenden Bausysteme; „Klassisches und Romantisches, Altes, Neueres und Neuestes, lebt und webt vor unsern Augen durcheinander“; dazu kommt die hohe Ausbildung der Technik, die lebhafte Sprache des Details, die zunehmende Farbigkeit. In allen diesen Rücksichten war die deutsche Baukunst vor einem halben Jahrhundert noch weit zurück. Die Entwicklung ist unleugbar. Der Autor legt bei der Betrachtung der neuen Errungenschaften auf drei Dinge namentlich Gewicht: auf die Gesamtanlage, auf Material und Technik und auf den persönlichen Charakter des Bauwerks. Zu wenig Bedeutung, scheint uns, ist dem künstlerischen Element im eigentlichen Sinne des Wortes beigemessen. Das führt häufig zur Überschätzung des „Genialen“, das in Wahrheit nur durch plumpe Massenhaftigkeit und Willkür imponirt, oder zum Verwechseln von technischer und konstruktiver Gediegenheit mit architektonischer Bedeutung. Wenn Brockhaus die Frage so gestellt hätte, ob das Deutschland vor fünfzig Jahren oder das von heute in dem Kreise seiner Architekten mehr echte *Künstlernaturen* aufzuweisen habe: würde die Antwort dann wohl ebenso günstig für die Gegenwart lauten?

C. v. L.

1) *Unsere heutige Baukunst*. Antrittsvorlesung, gehalten am 9. Februar 1895. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1895. 31. S. 8⁰.

ZEICHNUNGEN DEUTSCHER KÜNSTLER.

Es ist schon eine Reihe von Jahren her, dass ich einmal im Cornelius-Saale der Nationalgalerie zu Berlin einen Vortrag über die Kompositionsgesetze der klassisch-romantischen Kunst hielt. Ich hatte mir als Beispiel eines der größten ihrer Werke, Cornelius' Karton von der Zerstörung Troja's ausgesucht, um an ihm das Mechanische des Aufbaues darzuthun. Wie jede Bewegung weniger dem Gegenstande als dem Künstler zu liebe gemacht wird; warum der Krieger vorn mit gespreizten Beinen dasteht und warum wieder das linke Bein geknickt ist; warum die Jungfrauen sich von links an die Alte lehnen müssen und der alte Priamus ein nach rechts auf über Meterweite ausgebreitetes Tuch, der Jüngling hinter ihm einen diesem parallel liegenden Arm haben müsse: die ganze Dreieckseligkeit des Aufbaues, die oft recht kleinlichen Mittel langer, die Gruppe zusammenhaltender Linienführung, der über dem Ganzen ruhende Zwang sollte erklärt und nachgewiesen werden.

Und während ich so vor der gelben, tonlosen Papierwand stand, von der mit verblassender Kohle die Zeichnung fahl herabschaute, den Linien nachgehend, die korrespondirenden Motive zusammensuchend: warum eine Lanze links gleichweit von der Bildachse mit jener rechts; warum links der Koloss des hölzernen Pferdes, wo rechts die Säulenhalle steht; warum hinter beiden haufenartige Gruppen, — da sah ich mich nach und nach in die Größe des Werkes hinein, das innere Leben drang durch die trockene Geometrie der Kompositionskunst hindurch, der mächtige Mann, Cornelius, erschien drohend und wieder mitleidig lächelnd hinter dem Papier, lächelnd über den, der ihn in seinen Schwächen suchen wollte. Und ich endete meinen Vortrag mit einem Sündenbekenntnis Ich hatte die Kleinheit der Kunst der Kartonzeichner an ihrem Bedeutendsten beweisen wollen, aber ich habe erkannt, dass auch hier nicht das Wesen des Kunstwerkes im Wie und nicht im Was, sondern im Wer steckt.

Und das ist mir sehr lebhaft in Erinnerung gekommen bei Durchsicht der schönen Sammlung: „Zeichnungen deutscher Künstler von *Carstens* bis *Menzel*“, welche *W. von Seidlitz* herausgab. [1])

1) Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vormals Friedrich Bruckmann.

Alte Bekannte tauchen hier auf. Jenen Kopf Kaiser Karl's des Großen von Rethel habe ich vor zwanzig Jahren irgendwo gesehen. Ich erinnere mich noch der schlichten, breiten weißen Lichter auf dem graublauen Papier, welche den Schleier über dem Gesichte darstellen. Das ist unvergessliche Kunst, ob man gleich lange Zeit ihrer wenig gedacht. Da ist das grausige Blatt mit der Pest in dem Tanzsaale: „Der Tod als Würger“. Wer kennt nicht den Holzschnitt nach diesem kostbaren Werk? Hier hat man die eigenste Darstellungsart Rethel's! Wie viel unmittelbarer, einfacher hat der über das Blatt unruhig hinfahrende Stift den Vorgang festgehalten, als es die klare, handwerklich tüchtige Art des Linienholzschnittes vermochte.

Noch ein paar Worte über die Größten der Zeit, wenigstens über die Gefeiertsten: Schnorr, Führich, Overbeck, Steinle. Seidlitz wählte fast nur Jugendwerke von ihnen, Werke aus einer Zeit, in der sie noch unbeholfen waren. Später hatte ihnen erlernte fremde Kunst der Hilfen nur zu viele geboten! Werke aus einem Geist, der noch nicht nach der verräterischen Schönheit suchte, sondern in dem die eigene Darstellung, die Verwirklichung seiner selbst, des Besten, was im eigenen Herzen und Hirn steckte, die jungen Künstler noch bewegte.

Und da erscheinen denn auch Vergessene groß: die beiden Olivier, Fellner, Fohr suchte Seidlitz aus solchen hervor. Er hätte gewiss ihrer noch mehr bringen können, die aus ihrer Zeit früher für alle Zeiten Wertvolles schufen, weil sie sich selbst gerecht blieben. Auch Kaulbach ist da mit seinem Anfang, dem „Narrenhaus“ und seinem allzufrühen Ende, der „Hunnenschlacht“. Da geht ein ernst beanlagter Mann im Können unter; die Komposition erschlägt den Mann; die Pauken des Orchesters verschlingen die menschliche Stimme.

Burckhardt sagt, am Dom zu Mailand könne man den lehrreichen Versuch machen, einen künstlerischen von einem phantastischen Eindruck unterscheiden zu lernen. Am Vergleich zwischen den Blättern der Seidlitz'schen Sammlung und den berühmten Hauptwerken der Maler der klassischen Romantik kann man den Unterschied zwischen persönlicher und schönheitlicher Kunst machen lernen, oder den zwischen Idealität und Idealismus, in dem Sinne, wie Paul de Lagarde diese Begriffe fasst: nämlich das eine als Ausstecken neuer Ziele, das andere als Nachstreben nach alten Zielen. Vielen „Kennern“ wär' es sehr gut, wenn sie sich recht gründlich ans Vergleichen machen wollten!

CORNELIUS GURLITT.

BÜCHERSCHAU.

L'Art français en Allemagne. Rapport sur une mission, adressé à M. Henry Roujon, Directeur des Beaux-Arts, par *Antony Valabrègue.* Paris, E. Leroux. 1895. 47 pp. 8⁰. —

* Der deutsche Leser wird aus diesem Schriftchen (das ein Sonderabdruck aus dem „Bulletin des Musées“ ist) wenig Neues lernen, höchstens aus der bequemen Übersicht des Bekannten einigen Nutzen ziehen. Der Verf. erhielt von seinem Chef den Auftrag, die Werke der französischen Meister des 16. bis 18. Jahrhunderts in den deutschen Galerieen, Privatsammlungen und Schlössern aufzusuchen, und darüber Bericht zu erstatten. Er beginnt mit München und den übrigen bayerischen Kunststädten, geht dann zu den Dresdener Kunstschätzen französischen Ursprungs über und reiht hieran die eingehende Betrachtung der in Preußen vorhandenen Werke, namentlich der von Friedrich dem Großen gesammelten Bilder französischer Meister in Berlin und Potsdam, vornehmlich der von Watteau und Lancret. Eine kurze Revue der Sammlungen von Schwerin, Kassel, Frankfurt, Köln und Karlsruhe bildet den Schluss.

* Dr. *Th. v. Frimmel* hat die Kataloglitteratur wieder mit einem neuen, sorgfältig gearbeiteten Beitrage bereichert. Es ist das vor kurzem erschienene „Verzeichnis der Gemälde im Besitze der Frau Baronin *Auguste Stummer von Tavarnok in Wien*“, der früheren Galerie *Winter*, die zu den reichsten Privatsammlungen der Kaiserstadt aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts zählte. Frau Baronin Stummer, eine Tochter des 1862 verstorbenen Josef Winter, des Gründers der Galerie, besitzt in derselben eine der wenigen Sammlungen, die sich aus der angegebenen Epoche unberührt bis heute erhalten haben. Die Galerie ist namentlich reich an trefflichen alten Niederländern und umfasst außerdem eine Auswahl von Bildern der älteren Wiener Schule des neunzehnten Jahrhunderts. Frimmel giebt alles zu den Bildern Wissenswerte mit der bei ihm bekannten Akribie in kürzester Fassung an.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *John Everett Millais* ist an Stelle des verstorbenen Lord Leighton zum Präsidenten der kgl. Kunstakademie in London gewählt worden.

WETTBEWERBUNGEN.

Berlin. — Kaiserpreis. S. M. der Kaiser hat, wie schon gemeldet worden, für den nächsten Wettbewerb um den zur Förderung des Studiums der klassischen Kunst unter den Künstlern Deutschlands gestifteten Jahrespreis dieselbe Aufgabe wie im vorigen Jahre bestimmt, nämlich die Ergänzung eines Abgusses der antiken Marmorstatue einer tanzenden Mänade in den Kgl. Museen zu Berlin. Der Preis ist auf 3000 M. erhöht. Für den Wettbewerb sind nachfolgende Bestimmungen getroffen: 1. Alle dem Deutschen Reiche angehörigen Künstler sind berechtigt, an der Bewerbung teilzunehmen. 2. An einem Abguss der tanzenden Mänade, welche im Erdgeschoss des hiesigen Alten Museums unter Nummer 208 aufgestellt ist, soll eine vollständige Ergänzung aller verloren gegangenen antiken Teile hergestellt werden. Von der ergänzten Figur ist ein Abguss bis zum 31. Dezember d. J. nachmittags pünktlich 3 Uhr an die Generalverwaltung der Königlichen Museen in Berlin unter Angabe des Namens und Wohnorts des Künstlers kostenfrei einzuliefern. Für auswärts wohnende Künstler genügt der Nachweis, dass sie bis zum 31. Dezember das Werk behufs Beförderung an die genannte Behörde als Eilfrachtgut der Eisenbahn übergeben haben. 3. An jeden deutschen Künstler, welcher sich bis zum 30. April d. J. als Teilnehmer an dem Wettbewerb bei der Generalverwaltung der Königlichen Museen in Berlin meldet, wird ein Abguss der Statue in ihrem jetzigen teilweise ergänzten Zustande gegen Zahlung des Vorzugspreises von 30 M. geliefert. Später tritt der gewöhnliche Verkaufspreis (90 M.) ein. Die bereits

an dem Original ergänzten Teile werden in den zu liefernden Abgüssen durch dunklere Färbung kenntlich gemacht werden und sind für die in den Wettbewerb eintretenden Künstler in keiner Weise maßgebend. Lichtdrucke nach einer photographischen Abbildung der Figur können von der Generalverwaltung der Museen gegen Einsendung von 75 Pfennig bezogen werden. 4. Die Entscheidung über den Preis erfolgt durch S. M. den Kaiser und König unmittelbar und wird an dem Geburtstage Allerhöchstdesselben, dem 27. Januar 1897, bekannt gemacht. Die zum Wettbewerb zugelassenen Einsendungen werden nach erfolgter Entscheidung für zwei Wochen öffentlich ausgestellt. 5. Über das mit dem Preise ausgezeichnete Werk und dessen Vervielfältigung bleibt S. M. dem Kaiser und König die freie Verfügung vorbehalten. 6. Die nicht prämiirten Werke sind nach Schluss der Ausstellung, spätestens aber binnen vier Wochen nach Bekanntmachung des Preises, wieder abzuholen. Nach diesem Zielpunkte werden sie den Eigentümern auf deren Kosten zugesandt werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Die fünfte Ausstellung der Vereinigung der „Elf“*, die am 16. Februar bei *E. Schulte* in Berlin eröffnet worden ist, bietet noch weniger im guten und schlechten Sinne Sensationelles als ihre Vorgängerinnen — mit einer Ausnahme, die der Landschaftsmaler *Walter Leistikow* vertritt. Was er bisher an impressionistischen, phantastischen und symbolistischen Landschaften geboten hat — und er hat trotz seiner Jugend schon enorm Viel zusammengemalt! — das hat er in seinen hier ausgestellten Bildern noch weit übertroffen. Seine Landschaften, die sich an vorhandene Motive anlehnen, wie z. B. der waldumkränzte Schlachtensee bei Berlin und der „Windbruch im Wald bei Friedrichsruh“ sehen wie nächtliche Visionen, wie spukhafte Traumgesichter aus, und auf seinen Phantasielandschaften bewegt er sich in einer seltsamen Verbindung von Zickzack- und Spirallinien, die die Konturen von zackigen, einen See umgebenden Gebirgen bilden, über welche „Nachtraben“ dahinstreichen. Die gelblichen und weißlichen Konturen sind mit matten, schattenhaften Farben ausgefüllt. Diese Schiefertafelpoesie hat mit der Kunst nichts mehr zu thun, sondern liefert nur noch einen immerhin beachtenswerten Beitrag zur Pathologie. — *L. v. Hofmann*, der der ersten dieser Ausstellungen ihr Gepräge aufgedrückt hatte, ist nur mit einem kleinen, „Träumerei“ betitelten Bilde vertreten, das eine mit halbem Oberkörper aus dem Wasser auftauchende Meeresnixe nicht weit vom Strande, hart an der Unterkante des Rahmens darstellt. Das Bild ist ganz und gar geeignet, den Enthusiasmus selbst der glühendsten Verehrer dieses „Neuidealisten“ stark abzukühlen. *Max Klinger* ist nur mit ein paar flüchtigen Gewandstudien aus dem Jahre 1886—88 und einigen inhaltsleeren Federzeichnungen vertreten. Destomehr Bilder, Ölskizzen, Zeichnungen und Radirungen hat *Max Liebermann* ausgestellt. Außer dem alten Manne, der „in den Dünen“ Rast hält (im Besitze des Leipziger Museums), ist aber nicht eine einzige Arbeit darunter, die mehr sagte, als wir von Liebermann längst wissen. Nur in dem Bilde eines vor einer Truhe stehenden Kindes nimmt er einen Anlauf zu einer größeren Farbigkeit und Mannigfaltigkeit im Ton. Eine ungewöhnliche Farbigkeit und Sauberkeit im Ton und eine völlig von seinem letzten Werke abweichende Schärfe und Reinheit in Zeichnung und Modellirung entfaltet auch *F Skarbina* in einer nackten, dem stillen Weben des Waldes lauschenden Nymphe Der Marinemaler *Schnars-Alquist* und der Maler der holländischen Städte *Hans Hermann* haben in ihrer Naturanschauung nur sehr wenig Berührungspunkte mit den Matadoren der „Elf“. Sie könnten ebensogut jedem anderen Konventikel angehören. Auch haben sie schon viel bessere Bilder gemalt, als die hier ausgestellten. Doch darf man dabei nicht übersehen, dass ihr Genre, zumal innerhalb ihrer Darstellungsart, beschränkt ist und dass es sich im Wesentlichen fast stets nur um Variationen eines gewissen Virtuosenstückes handelt. Die übrigen Mitglieder der Vereinigung, *G. Mosson*, *Fr. Stahl* und *J. Alberts*, der Maler der Halligen, bieten zu neuen Bemerkungen über sie und ihre Kunst keinen Stoff. Der Letzte der „Elf“, *Hugo Vogel*, hat überhaupt auf eine Beteiligung verzichtet.

Berlin. — *Die Ausstellung der Neu-Erwerbungen des Königlichen Kunstgewerbemuseums* ist um sehr wichtige Stücke vermehrt worden. In dem Schlüterzimmer im ersten Stockwerk (hinter dem Goldsaal) wird jetzt eine ganze Wand eingenommen von älteren französischen Möbeln ersten Ranges. Die Fauteuils, Stühle und ein Kaminschirm von edelster Schnitzarbeit, vergoldet und mit den alten gestickten Bezügen versehen, haben einen bemerkenswerten Ursprung. Sie stammen, wie die alten ihnen noch anhaftenden Inventarienzettel ergeben, aus dem Boudoir der Königin Marie Antoinette in Versailles und sind von dem berühmten Hoftischler G. Jakob um 1780 gefertigt. Nach der Revolution wurden sie nach Pyrmont verkauft, wo für den Badeaufenthalt des Königs Friedrich Wilhelm II. 1797 Zimmer möblirt werden mussten. Im Jahre 1806 dienten sie der Königin Luise. Sie blieben dann im Besitze der Familie des damaligen Ökonomen, und sind jetzt durch gütige Vermittlung des Herrn Professor Dr. Haupt in Hannover durch Kauf an das Museum gelangt. Die wenigen Änderungen, welche das Polster erfahren hatte, konnten leicht beseitigt werden. Nur der Divan war so weit zerstört, dass lediglich der Bezug übrig geblieben ist. Mit diesen ganz einzigen Stücken — in Paris ist nichts Gleiches erhalten — ist zugleich eine Kommode ausgestellt mit farbigen Holzeinlagen und Bronzen, ein Meisterstück des berühmten Ebenisten Riesener in Paris um 1770. Ferner eine Standuhr und ein Konsoltisch von Lütticher Arbeit um 1720 auf der Auktion Hiqguet in Lüttich erworben. Unter den neu aufgestellten Erwerbungen der Kunsttöpferei sind große Prachtstücke der Fayence-Werkstätten von Rouen und Moustiers. Ferner die in porzellanartiger Masse ausgeführte Figur eines Violinspielers, wahrscheinlich italienische Arbeit, von meisterhafter Modellirung (Geschenk des Dr. P. von Liebermann). Die bisher hier ausgestellten Porzellane und Fayencen sind bereits in die betreffenden Abteilungen des Museums einrangirt. Im Schrank für Metallarbeiten stehen die beiden prächtigen Kannen und Gußbecken von vergoldetem Silber, Pariser Arbeit, die goldene Stockkrücke, Berliner Arbeit des XVIII. Jahrhunderts, nebst einigen erlesenen italienischen Bronzen des XVI. Jahrhunderts.

* In *Wien* wurde am 15. Februar in den Räumen des Österreichischen Museums die *Kongressausstellung* feierlich eröffnet. Die seit Jahresfrist mit großem Eifer vorbereitete Ausstellung ist weit über den Rahmen eines lokalen Zeitbildes aus der Periode des Wiener Kongresses hinausgewachsen. Sie bietet ein übersichtliches Gesamtgemälde der europäischen Kultur und Kunst jener Epoche, zu dem eine Auswahl von Werken der bildenden wie der gewerblichen Künste vom Anfange des Jahrhunderts die Bestandteile liefern. Nicht nur Österreich, sondern auch das Ausland, namentlich Deutschland, England, Russland, haben ihre Schätze dazu beigesteuert.

Baden-Baden. — Die Kunstausstellung in den Prachträumen des Großherzoglichen Konversationshauses zu Baden-Baden wird Anfang April eröffnet werden und wie im vorigen Jahre bis in den Spätherbst hinein das vornehmste Unterhaltungsmittel bleiben. Es steht unter Direktion des Kunstexperten Herrn Josef Th. Schall. In den letzten drei Jahren gelangten etwa 250 Kunstwerke im Gesamtbetrage von über 200000 Mark zum Verkauf. Die Beschickung geschieht nur auf persönliche Einladung. Man findet daher fast nur Kunstwerke in der Ausstellung, die von den namhaftesten Künstlern stammen, wie z. B. Andreas und Oswald Achenbach, Baisch, Jul. Bergmann, Arnold Böcklin (dessen Meisterwerk „Odysseus und Kalypso“ an das Museum der Stadt Basel verkauft wurde), Bokelmann, Charles Grothe, Graf Harrach, Robert Haug, Paul Hoecker, Fr. Kallmorgen, Keller, Knaus, Kopf (Rom), Kowalski, Lenbach, Gabriel Max, Claus Meyer, Roubaud, Gustav Schönleber, Walter Schott, Simoni (Rom), Hans Thoma, Hans von Volkmann, Zoff und Zügel. Baden-Baden hat sich durch die sachkundige Leitung der Ausstellung nicht nur einen Namen in der Kunstwelt gemacht, sondern auch zu einem so bemerkenswerten Kunstmarkt herangebildet, dass die städtischen Behörden in Verbindung mit der Künstlergenossenschaft in Karlsruhe die Abhaltung einer internationalen Kunstausstellung für 1897 planen, deren Wiederkehr durch Errichtung eines speciell diesem Zwecke dienenden Gebäudes gesichert werden soll.

Prag. — Der Kunstverein für Böhmen in Prag veranstaltet vom 15. April bis 15. Juni d. J. seine 57. Jahresausstellung im Künstlerhause „Rudolfinum“ und ladet zur Beschickung derselben freundlichst ein. Jede Richtung der Kunst soll zur Geltung gelangen, sofern dieselbe in vollendeter Darstellung zum Ausdruck kommt. Alles nähere erhellt aus der in dieser Nummer enthaltenen Annonce.

Die Jahresausstellung der Münchener Kunstgenossenschaft für 1896 wird am 1. Juni eröffnet und am 15. Oktober geschlossen. Die Anmeldungen haben bis spätestens 30. April, die Einlieferungen vom 10.—30. April zu erfolgen. Wegen etwaiger Aufnahmen von Reproduktionen in dem illustrirten Katalog mögen die Aussteller sich an die Katalogkommission der Jahresausstellung wenden. Als Ausstellungsspediteur ist die Firma Gebrüder Wetsch in München, Schützenstraße 5, gestellt; es sind an diese alle Anfragen und Mitteilungen zu richten, welche auf Spedition, Transportversicherung etc. Bezug haben. Zur Erleichterung für die Aussteller sind in den größeren Kunstcentren Sammelstellen errichtet, deren Benützung dringend empfohlen wird. Für Amsterdam: die Firma Erkelens; Cooke & Marcus, O. Z. Voorburgwal 247. Für Berlin: die Firma Berliner Speditions- und Lagerhaus-Aktien-Gesellschaft, vormals Bartz & Co., N. O., Kaiserstraße 39|41 und W., Potsdamerstraße; G. Dietrich & Sohn, N. W., Neuer Packhof; W. Marzillier & Co., W., Lützowstraße 102. Für Bern: die Firma I. Hirter. Für Breslau: die Firma F. & M. Frankfurter. Für Budapest: die Firma Macher & Roszner, V Zrinyi-Utcza 1. Für Dresden: die Firma M. Winkler, Güterbahnhof, Altstadt. Für Düsseldorf: die Firma G. Paffrath, Jacobistraße. Für den Haag: die Firma de Gruyter & Co., Westeinde 48. Für Karlsruhe: Verein bildender Künstler, Abteilung für auswärtige Angelegenheiten. Für Leipzig: die Firma J. Schneider & Co., Ritterstraße 19. Für London: die Firma Dicksee & Co., S. W. St. Jame's, Ryder Street 7; van Oppen & Co., 162 Aldersgate Street E. C. Für Paris: die Firma Michell & Kimbel, 31 Place du Marché-Saint-Honoré. Für Rotterdam: die Firma F.A. Voigt & Co. Für Rom: die Firma C. Stein, Via Mercede 42. Für St. Petersburg: die Firma Compagnie Nadeshda. Für Stuttgart: die Firma Paul von Maur, kgl. Hofspediteur. Für Triest: die Firma Pietro Amodeo, Via Geppa 16. Für Weimar: die Firma C. D. Brückner. Für Wien: die Firma Emil Scholz, I. Predigergasse 6; R. Perl, Makartstraße 3. Sonstige Auskünfte erteilt der Geschäftsführer der Münchener Kunstgenossenschaft Herr *Otto Jobelmann* in München.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Berlin. — Die Februarsitzung der *Archäologischen Gesellschaft* eröffnete Herr *Schöne* mit geschäftlichen Mitteilungen und Vorlagen. Von den Rednern des Abends besprach Herr *O. Kern* im Anschluß an die neue Veröffentlichung von Mich. Papakonstantinu über Tralles einige Inschriften, die sich auf den Kult des Zeus Larisaios beziehen; Herr *Belger* kam noch einmal auf das Enneakrunos-Problem zurück; Herr *A. Körte* berichtete an der Hand von Photographieen über einen trefflich erhaltenen ionischen Tempel bei Aezani in Kleinasien; Herr *F. Koepp* sprach über einen angeblichen Unterschied der mykenischen und homerischen Kultur; Herr *O. Puchstein* erläuterte zwei große Lichtdrucke, die er dem Architekten Herrn Professor C. Weichardt in Leipzig verdankte und in denen veranschaulicht ist, welchen malerischen Anblick die Südseite von Pompeji in der Nähe des griechischen Tempels geboten hat; Herr *Hiller von Gärtringen* endlich bot einen Nachtrag zu der von ihm in einer früheren Sitzung vorgelegten Bestattungsinschrift von Nisyros.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Ausgrabungen. — Die seit mehreren Jahren in der Umgebung von *Mons* in Belgien vorgenommenen Ausgrabungen fördern immer reichere Schätze für die Altertumskunde zu Tage. In der Gemeinde Ciply wurde 1893 ein fränkischer Friedhof mit mehr als 1100, in der Gemeinde Spiennes ein belgisch-römischer Friedhof mit etwa 20 Gräbern entdeckt, die eine Menge Urnen, Vasen, Schmucksachen, Schreibtafeln, Griffel u. s. w. sowie Münzen aus der Zeit von 72 bis 160 n. Chr. mit den Bildnissen der Imperatoren Titus, Trajan, Hadrian, Antoninus Pius und Marc Aurel enthielten. Neuerdings sind auf einem Bergabhange bei der Eisenbahnstation Hyon-Ciply, an der alten Römerstraße von Bavai (dem Bagacum der Nervier) nach Utrecht, die Grundmauern einer großen römischen Villa freigelegt worden, von denen eine an 35 m lang ist. Die Mauern bestehen aus Kreide und Tuffstein dortiger Gegend und liegen 30 bis 40 cm unter der Erdoberfläche. Der Umstand, dass die Gebäudereste fast nichts mehr von Geräten enthalten, lässt darauf schließen, dass die Villa entweder von den besonders im vierten und fünften Jahrhundert auf dem linken Ufer der Sambre vorgedrungenen fränkischen Kohorten geplündert und in Brand gesteckt oder auch im neunten Jahrhundert von den Normannen verwüstet worden ist. — Vor einigen Monaten stieß man auf einem Hügel in der Gemeinde Mesvin, wo früher schon drei römische Amphoren gefunden wurden, auf Gräber und Gebäudereste, die allem Anscheine nach von einem römischen Beobachtungsposten herrühren. Derartige Posten wurden auf hochgelegenen Aussichtspunkten angelegt und Nachts durch ein mächtiges Feuer erleuchtet. Die Bezeichnung Montigny (in Belgien und Nordfrankreich giebt es mehr als zehn Orschaften dieses Namens) wird auf jene montes ignis zurückgeführt. —:—

Aus *Lykosura* in Arkadien, wo vor mehreren Jahren die großen Bruchstücke der kolossalen Kultgruppe des Damophon

von Messene im Tempel der Despoena gefunden wurden, kommt die Nachricht, dass der Entdecker dieses Monuments, von dessen gut erhaltenen Köpfen sich bereits seit langem Gipsabgüsse im Berliner Museum befinden, Herr Leonardos zahlreiche neue kleine Bruchstücke, Nasen, Hände und Füße gefunden hat, die an die schon vorhandenen Figuren genau anpassen. Es ist zu hoffen, dass man allmählich die ganze aus Demeter, ihrer Tochter Despoena, der Artemis und dem Titanen Anytos bestehende Gruppe wird zusammensetzen können. Die Stücke sind zum Teil so kolossale, dass man sie wegen der schlechten Wege im arkadischen Hochlande nicht nach Athen überführen kann. Im Centralmuseum zu Athen befinden sich nur die Köpfe des Anytos, der Artemis und der Demeter sowie das Stück eines Gewandes, während fast alles andere in Lykosura in einem notdürftigen Lokalmuseum geblieben ist.

KUNSTHISTORISCHES.

Mausoleen in Tripolitanien. — In einer der letzten Sitzungen der französischen Académie des Inscriptions verglich *Clermont-Ganneau* das von Philipp Berger aufgefundene Mausoleum in El-Amruni mit den von ihm selbst zu Anfang 1895 entdeckten Mausoleen in der Umgegend von *Khoms* (dem antiken Leptis magna an der Küste), etwa zwei Tagereisen östlich von Tripolis. Alle diese Mausoleen, sowohl das von El-Amruni als auch die von Leptis magna, sind hohe viereckige, reich mit Säulen, Pfeilern und Skulpturen geschmückte Türme. Unter den Bauteilen, die von diesen prächtigen, durch Erdbeben viel leidenden Totenbauten abgestürzt sind, hat Clermont-Ganneau Statuen und Basreliefs, sowie römische Inschriften gefunden, und er hält es für sehr wahrscheinlich, dass auch in Leptis, wie bereits in El-Amruni beobachtet worden, die römischen Inschriften von punischen begleitet waren, da Leptis einer der wichtigsten Orte an der Karthago unterworfenen afrikanischen Küste war. Die zweisprachige Inschrift von El-Amruni ist neupunisch und römisch abgefasst. Mehrere von den Basreliefs am Mausoleum von El-Amruni haben das Motiv ihrer Darstellungen der Legende „Orpheus sucht Eurydice in der Unterwelt" entlehnt. Eine dieser Scenen ist insofern seltsam, als Orpheus und Eurydice, sie voran, er folgend, auf die Pforte der Unterwelt zugehen, während sie sich doch von ihr entfernen sollten. Clermont-Ganneau legt dies dahin aus, dass der Künstler die Stelle der Legende darstellen wollte, wo Orpheus wider das ausdrückliche Verbot der Proserpina sich nach der hinter ihm gehenden Eurydice umgewendet hatte, worauf diese sich von einer unwiderstehlichen Macht wieder in das Schattenreich hinabgezogen fühlte und ihrem Gatten für immer verloren war. —:—

VOM KUNSTMARKT.

Bilderpreise der Kölner Kunstauktionen. Sammlung Lanfranconi. Nr. 4. v. Balen 105 M. Nr. 8. Ant. v. Beerestraten 1330 M. Nr. 9. van Beyeren 410 M. Nr. 10. Canaletto 210 M. Nr. 11. Benczur 3000 M. Nr. 12. Berchem 1310 M. Nr. 14. Angebl. Bol 600 M. Nr. 16. Brekelenkam 140 M. Nr. 20. Kopie n. P. Breughel 440 M. Nr. 30. Sog. Clouet 510 M. Nr. 31. Kirmesbild 220 M. Nr. 32. Angebl. Codde 215 M. Nr. 33. Desgl. 215 M. Nr. 34. Hieron. Janssens 1710 M. Nr. 35. Angebl. Correggio 300 M. Nr. 36. Desgl., mit Rahmen 1760 M. Nr. 37. Desgl. 36 M. Nr. 38. Angebl. Craesbeeck M. 315. Nr. 39. Cranach 700 M. Nr. 41. Angebl. Cuyp 600 M. Nr. 42. Desgl. M. 820. Nr. 43. nach Bredius von Hendrik Noorderviel 1420 M. Nr. 44. Benjamin Cuyp 525 M. Nr. 46. Angebl. Gerard David 1780 M. Nr. 50. Angebl. Dolci 1440 M. Nr. 52. Angebl. Van Dyck 510 M. Nr. 53. Desgl. 600 M. Nr. 54. Angebl. Everdingen 390 M. Nr. 55. Angebl. Flinck 830 M. Nr. 57. Fr. Francken d. ä. 550 M. Nr. 58. Sog. Fyt 65 M. Nr. 59. Sog. Gainsborough 260 M. Nr. 60. Sog. Giotto 190 M. Nr. 61. Nach Bredius Jac. de Mosseber 270 M. Nr. 63. Nach Bredius: geschickte Fälschung 800 M. Nr. 64. Sog. Goltzius 210 M. Nr. 66. F. Gysbrechts 740 M. Nr. 68. Sog. Frans Hals, nach Bredius »croûte« 2100 M. Nr. 72. Sog. de Heem 150 M. Nr. 76. Sog. v. d. Helst. 500 M. Nr. 81. Hondecoeter (nach Bredius sehr gute alte Kopie) 6050 M. Nr. 82. Angebl. Hondecoeter 730 M. Nr. 83. Porträt, könnte nach Bredius von Hughtenburgh gemalt sein 900 M. Nr. 84. Angebl. Jordaens 630 M. Nr. 98. Sog. de Keyser 420 M. Nr. 99. Angebl. de Koninck M. 145. Nr. 101 u. 102. Sog. Lievens, zusammen M. 1100. Nr. 103. Jan Looten 6400 M. Nr. 104. n. Bredius Adr. van Craesbeeck. Nr. 105. Makart 4200 M. Nr. 107. Marienhof 450 M. Nr. 112. R. Meganck 180 M. Nr. 114. Kopie nach Metsu 140 M. Nr. 115. Kopie nach Ravesteyn 500 M. Nr. 116. 350 M. Nr. 118. Sog. Mignard 1010 M. Nr. 119. Desgl. 1750 M. Nr. 122. Moreelse 3600 M. Nr. 123. Sog. Morone 300 M. Nr. 124. Sog. Mosscher 300 M. Nr. 125. Angebl. Murillo 810 M. Nr. 129. Sog. Neefs 220 M. Nr. 130. Sog. van der Neer (nach Bredius: Fälschung) 700 M. Nr. 132. Sog. Ostade 360 M. Nr. 134. Palamedes 700 M. Nr. 136. Jan Palthe 410 M. Nr. 139 u. 140. Angebl. Paudiss, nach Bredius Adriaen van Linsschoten 200 u. 185 M. Nr. 141. M. Poepyn 2700 M. Nr. 157. Kein Rembrandt, nach Bredius vielleicht Dietericy, stark übermalt 2090 M. Nr. 164. Sog. Tintoretto 100 M. Nr. 165. Desgl. 800 M. (Bredius: vielleicht von Bassano). Nr. 167. Rottmayr 1610 M. Nr. 168. Sog. Rubens, Dido, nach Bredius höchstens gute Schulkopie M. 13100. Nr. 169. Rubens, Skizze 1100 M. Nr. 170 u. 171. Miniaturartige Kopien von einem sehr tüchtigen Kleinmaler (Bredius) 3250 M. Nr. 172. Rubens, Schäferscene (nach Bredius ganz moderne Kopie 2400 M.) Nr. 173. Nach Bredius frühe Arbeit von Van Dyck 520 M. Nr. 174. Nach Bredius echte Rubensskizze 400 M. Nr. 175. Kopie nach Rubens 2760 M. Nr. 178. Jac. Salomonsz. van Ruisdael 2010 M. Nr. 179. 345 M. Nr. 181. Sog. Andrea del Sarto M. 150. Nr. 183. Echter Schalcken (nach Bredius) 600 M. Nr. 184. Kopie nach Luini 1360 M. Nr. 191. Kopie nach Jan Steen 800 M. Nr. 193. Fr. Werner Tamm.: 1900 M. Nr. 194. Angebl. Teniers M. 1700. Nr. 195. Desgl. 535 M. Nr. 198. G. v. Tilborgh 710 M. Nr. 200. L. v. Uden 670 M. Nr. 201. M. van Wtenbrouck 350 M. Nr. 203. Sog. Tizian 1240 M. Nr. 209. Otto Venius 700 M. Nr. 210. Sog. Mutter des Velazquez 700 M. Nr. 212 u. 213. Sog. Veronese's 6100 u. 1350 M. Nr. 216. Sog. de Vlieger, nach Bredius Abr. Storck 1800 M. Nr. 220. Sog. Weenix nach Bredius und Schall: Tamm, 1350 M.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1896. Nr. 2.

Eine Umschau in der altchristlichen Kunst. Von Stadtpfarrer Dr. Doppfel. — Das Problem der modernen religiösen Kunst mit besonderer Rücksicht auf die Malerei.

Zeitschrift für christliche Kunst. VIII. Jhrg. Heft 11.

Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. IV. (Schluss). — Die St. Luciuskirche zu Chur. I. Von W. Effmann.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN — BERLIN SW.
Heugasse 58 — Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 18. 5. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER LANDSCHAFTSMALER FRIEDRICH.[1])

VON *ANDREAS AUBERT.*

Friedrich — einer der innerlichsten Geister, die es in der deutschen Kunst gegeben — ist jetzt, in den neuesten kunstgeschichtlichen Werken „ausrangirt". Den Ehrenplatz, welcher — wenn er überhaupt einem Einzelnen zugesprochen werden kann — mit dem meisten Recht Friedrich zukommen müsste, hat Adolf Rosenberg in seiner „Geschichte der modernen Kunst" Schinkel eingeräumt als demjenigen, der zuerst „die deutsche Landschaft aus der Vedute wieder zu einer höheren künstlerischen Bedeutung" empor gehoben habe. In seinem bändereichen Werk über die Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert hat Richard Muther nicht ein Wort für Friedrich. Lessing, Friedrich's Nachfolger, giebt er dessen Platz: Lessing — nicht Friedrich — „wurde der erste Schilderer deutscher Natur".

Friedrich hat in dieser Hinsicht das gleiche Schicksal wie sein Freund und Landsmann *Otto Runge.* Auch Runge ist aus der Kunstgeschichte ausrangirt gewesen, bis Alfred Lichtwark seine große bedeutsame Kindergruppe als einen aus dem Anfang des Jahrhunderts stammenden Vorboten der Helllichtmalerei unserer Zeit aus den Magazinen der Hamburger Kunsthalle hervorzog und uns seine Künstlerpersönlichkeit in ihrer reichen und allseitigen Eigentümlichkeit vor Augen stellte.

Es besteht eine geistige Verwandtschaft zwischen Friedrich und Runge: sie haben Gedanken ausgetauscht, sie beide beseelte bei ihrer Arbeit der gleiche romantisch-schwärmerische Geist, und es gelang Friedrich, einen Teil von Runge's glücklichsten Träumen zu verwirklichen.

Als Exponent, als geistiger Ausdruck der romantischen Gährung in der Malerkunst — in ihrem Zusammenhange mit Dichtung und Philosophie — ist Runge eine der bedeutsamsten Gestalten seiner Zeit.

Alles gährt in seinem Geist, alles ist geschmolzen in der Innigkeit des Gemütes. Religion, Wissenschaft, Kunst — alles mischt sich ungeschieden in philosophisch-spekulativen Phantasieen. Lesen wir Runge's hinterlassene Schriften — seinen Freunden Tieck und Steffens zugeeignet — so würden wir alles eher glauben, als dass er imstande gewesen sei, klar ausgestaltete Kunst zu schaffen. Und doch sind aus dieser Nebelwelt Bilder hervorgegangen, die das Gepräge eines offenen und derben Wirklichkeitssinnes tragen.

Was uns hier begegnet, treffen wir an so vielen anderen Punkten in der romantischen Bewegung. Subjektiv und excentrisch, wie sie ist, enthält sie eine Welt gährender — häufig fruchtbarer — Gedanken. Das Gesunde grenzt so nahe an das Kranke!

„Subjektiv und excentrisch" nennt Hettner die ganze Zeit, welche die romantische Richtung gebar. Die Dichter, durch welche die Richtung zu einer Kulturmacht wurde, nennt er „ungesund durch und durch". Aber zugleich macht er mit Nachdruck und Entschiedenheit geltend: dass keine Kunst durch die Romantik so viel gewonnen hat wie eben die Malerei. Sie hat das Stimmungsleben befreit, sie hat den unnatürlichen plastischen Zwang gebrochen, welcher die klassischen Ideale der Neu-Renaissance

1) Übersetzt aus dem in norwegischer Sprache erschienenen Buche von A. Aubert: Professor Dahl (Christiania, H. Aschehoug & Co., 1893/94, zwei Bände). Band II, S. 83 ff.

Kaspar David Friedrich, 1774 in Greifswald geboren, erlernte die Anfangsgründe der Malerei 1794—98 in Kopenhagen. Von 1798 bis zu seinem im Jahre 1840 erfolgten Tode lebte er in Dresden. 1810 wurde er zum Ehrenmitglied der Berliner, 1816 zum Mitglied der Dresdener Akademie ernannt. Von 1820 bis zu seinem Tode bewohnte er mit dem Landschaftsmaler Dahl dasselbe Haus am Terrassenufer, jetzt Nr. 13.

begleitete. „Die Malerei ist dadurch erst wieder malerisch geworden. Es ist dies der unbestreitbarste und glänzendste Sieg, den die romantische Schule über Goethe erfochten hat.“

Es war Runge's Traum und Streben — dem der Tod ein Ende machte, und das in seiner Unklarkeit wohl kaum zum Ziel geführt hätte — „eine neue Kunst“ zu schaffen. Es wäre, sagt er, „ein vergeblicher Wunsch, die alte Kunst wieder hervorzurufen“.

„Ich fühle es ganz bestimmt, dass die Elemente der Kunst in den Elementen selbst nur zu finden sind, und dass sie da wieder müssen gesucht werden; die „Elemente selbst“ aber sind in uns, und aus unserm Innersten also soll und muss alles wieder hervorgehen.“

Christlich-pantheistisch empfindet er die Welteinheit in Gott:

„Wenn der Himmel über mir von unzähligen Sternen wimmelt, der Wind saust durch den weiten Raum, die Woge bricht sich brausend in der weiten Nacht, über dem Walde rötet sich der Äther, und die Sonne erleuchtet die Welt; das Thal dampft und ich werfe mich im Grase unter funkelnden Tautropfen hin, jedes Blatt und jeder Grashalm wimmelt von Leben, die Erde lebt und regt sich unter mir, alles tönet in einen Accord zusammen, da jauchzet die Seele laut auf, und fliegt umher in dem unermesslichen Raum um mich, es ist kein unten und kein oben mehr, keine Zeit, kein Anfang und kein Ende, ich höre und fühle den lebendigen Odem Gottes, der die Welt hält und trägt, in dem alles lebt und wirkt: hier ist das Höchste, was wir ahnen — Gott!“

In diesem Lichte sieht er die neue Kunst: wie einen Gottesdienst, — auf dieselbe Weise wie Wackenroder und Tieck allen edleren Kunstgenuss mit dem Gebet verglichen hatten.

Indem Runge mit pantheistischer Mystik die Weltelemente in seiner eigenen Seele wiederfindet — oder wie er es ausdrückt, wir sehen nichts anderes als unser eigenes Leben in der ganzen Natur, — so ist die neue Kunst, die er im Auge hat, eine neue Landschaftskunst:

„Es drängt sich alles zur Landschaft. Ist denn in dieser neuen Kunst — der Landschafterei, wenn man so will, — nicht auch ein höchster Punkt zu erreichen, der vielleicht noch schöner wird, wie die vorigen?“

In der Kunst der alten Zeiten — von der griechischen an bis zu der Michelangelo's — „haben, wie es mir scheint, alle Künstler immer dahin gestrebt, in den Menschen das Regen und Bewegen der Elemente und Naturkräfte zu sehen und auszudrücken“ — das alles in einer Personifikation, in einer Beseelung der Natur wiederzuspiegeln. Von einem entgegengesetzten Ausgangspunkte würde die rechte Landschaft dadurch entstehen können, „dass die Menschen in allen Blumen und Gewächsen und in allen Naturerscheinungen, sich und ihre Eigenschaften und Leidenschaften sähen.“

„Freilich müssen wir hier unter Landschaft etwas ganz anderes verstehen.“

„Die Sache würde für jetzt fast weit mehr zur Arabeske und Hieroglyphe führen, allein aus diesen müsste doch die Landschaft hervorgehen, wie die historische Komposition doch auch daraus gekommen ist.“

Als Runge gegen seine nächsten Verwandten und gegen Tieck diese Gedanken aussprach, in den Jahren 1802 und 1803, trug er sich mit einer Reihe dekorativer Bilder: „die Quelle“, oder, wozu es sich später entwickelte: „der Morgen, der Abend, der Tag und die Nacht“, — aus Blumenarabesken mit Blumengenien eine ganze, wie er selbst sagt, abstrakte, malerische, phantastische, musikalische Dichtung mit Chor.

Wir befinden uns hier auf den wildesten Pfaden der Romantik, auf welchen er in Gesellschaft eines *Tieck* und *Friedrich Schlegel* wandelte.[1])

Aber wie Runge bei all seiner grenzenlosen Schwärmerei gleichwohl einen offenen Sinn für die Wirklichkeit besaß, den es drängte ein neues Verständnis der Natur zu gewinnen und der vermochte, wo es galt, klare Bilder zu formen, so war auch seine Sehnsucht, eine neue Kunst zu schaffen, — selbst in ihrer allerphantastischsten Unklarheit — von einer Ahnung des Tiefsten und Eigentümlichsten in der Kunst unseres Jahrhunderts getragen.

Sein Freund Michael Speckter hat das am klarsten in den Zeilen ausgedrückt, die er 1815 über Runge schrieb, fünf Jahre nach dessen Tode: „In der Kunstentwicklung seiner selbst wurde es ihm klar und gewiss, dass, seit dem Blütenalter der Griechen, die Kunst der Formen, so wie in Richtigkeit und Strenge, so auch in Leben und Schönheit der Umrisse, von den Florentinern und Raffael fast erschöpft, abgeschlossen und der Vollendung nahe gebracht sei, — dass dagegen Licht, Farbe und bewegendes Leben bis jetzt noch von keinem als reine Erkenntnis in Wort und Gesetz, durch Rede und That . . ausgesprochen sei.“

— Ähnlich wie Runge fasste auch *Friedrich* seine Kunst mit religiösem Ernste auf:

„Willst du dich der Kunst widmen, fühlst du einen Beruf, ihr dein Leben zu weihen, o! so achte genau auf die Stimme deines Innern, denn sie ist Kunst in uns.“

„Hüte dich vor kalter Vielwisserei, vor frevelhaftem Vernünfteln; denn sie tötet das Herz, und wo Herz und Gemüt im Menschen erstorben sind, da kann die Kunst nicht wohnen!“

„Bewahre einen reinen kindlichen Sinn in dir und folge unbedingt der Stimme deines Innern; denn sie ist das Göttliche in uns und führt uns nicht irre!“

„Heilig sollst du halten jede reine Regung deines

1) Vergl. über Friedrich Schlegel G. Brandes: „Die romantische Schule in Deutschland“, Seite 174 der dänischen Ausgabe von 1891.

Gemütes; heilig achten jede fromme Ahnung; denn sie ist Kunst in uns! In begeisternder Stunde wird sie zur anschaulichen Form, und diese Form ist dein Bild! . ."

„Keiner soll mit fremdem Gute wuchern und sein eigenes Pfund vergraben! Nur das ist dein eigenes Pfund, was du in deinem Innern für wahr und schön, für edel und gut anerkennst!"

„Mit eigenen Augen sollst du sehen und, wie dir die Gegenstände erscheinen, sie treulich wiedergeben; wie alles auf dich wirkt: so gieb es im Bilde wieder!.."

„Jedem offenbart sich der Geist der Natur anders; darum darf auch keiner dem andern seine Lehren und Regeln als untrügliches Gesetz aufbürden. Keiner ist Maßstab für alle, jeder nur Maßstab für sich und für die mehr oder weniger ihm verwandten Gemüter."

„So ist der Mensch dem Menschen nicht als unbedingtes Vorbild seines Nachstrebens gesetzt, sondern das Göttliche, Unendliche ist sein Ziel. Die Kunst ist's, nicht der Künstler, wonach er streben soll! Die Kunst ist unendlich, endlich aller Künstler Wissen und Können. ."[1])

Durch Dahl's und Höyen's Schilderungen haben wir ein Bild von Friedrich's Künstlerpersönlichkeit erhalten: von seiner tiefen und liebevollen Naturauffassung, von seiner ernsten und wahren Beobachtung der Natur, von seiner einfachen, ungekünstelten Darstellung — die leer oder steif werden konnte, — von seinem poetischen Sinne, der ihm einen Zug zur Mystik in allegorisirenden und symbolischen Gedanken gab.

Bei einem von Friedrich's Verwandten in seiner Vaterstadt Greifswald hängt ein kleines Bild, schwach als Kunstwerk in seiner äußeren Form, aber bedeutsam durch seinen Gegenstand und seinen Gedankengehalt.

Hinter niedrigen Bergen, in bleichem Morgennebel, steigt Sonnenglanz empor und füllt den Himmel mit lichter Glut. Auf dem Wiesenweg wandelt ein junges Weib, sie streckt die Arme der Sonne entgegen, grüßt in Entzückung das glänzende Licht, in anbetender Andacht.

Dieser Zug überrascht uns als Ausdruck des Geistes einer neuen Zeit: eine tiefere Intensität im Gefühlsleben, ein vollerer Einklang zwischen Menschenseele und Naturleben. Es ist das ein Vorbote des tiefsten und eigentümlichsten, was unser Jahrhundert — das Jahrhundert Millet's — in der Malerei geschaffen hat: der reichere und vollere Einklang von Menschenleben und Natur.

1) Diese ungedruckten Gedanken Friedrich's fand ich unter Dahls Papieren; er hatte sie als ein Andenken an seinen Freund aufbewahrt.

Als Probe von Friedrich's Handschrift hat er folgenden „Zuruf an den Künstler" aufbewahrt:

„Allgemein gefallen wollen
Heißt den Gemeinen gefallen;
Nur das Gemeine ist allgemein."

In Hackert's Veduten war die Staffage Staffage und nichts weiter. Höchstens konnte sie dazu beitragen, das Pittoreske im Bilde hervorzuheben, wie wenn ein Führer den Reisenden den malerischsten Punkt zeigt, oder ein Maler die Aussicht, die er vor sich hat, in sein Skizzenbuch zeichnet. Der Mensch ist in *Friedrich's* Darstellung zu einem Tone im musikalischen Stimmungsaccord geworden: das Weib, das den Sonnenaufgang begrüßt, die jungen Männer, welche im Mondschein emporschauen, der Mönch, der einsam längs der tosenden Brandung wandelt.

Aber ebenso oft findet man keine Menschen auf Friedrich's Bildern. Seine eigene Seele ist allein mit der Natur — versenkt sich in unmittelbarer Freude in das stille Naturleben, um dort ein Spiegelbild der eigenen Seelentiefe zu finden.

In Friedrich's Kunst ist die Landschaftsmalerei auf eine ähnliche Entwicklungsstufe gelangt, wie sie die Dichtkunst schon vor mehr als einem Menschenalter erreicht hatte: die Naturschilderung ist bei ihm in Stimmung aufgelöst.

Zwischen der Vedute und der Stimmungsmalerei besteht bis zu einem gewissen Grade dasselbe Verhältnis, was seelischen Inhalt und poetischen Wert betrifft, wie zwischen der flach und breit naturmalenden Dichtung des vorigen Jahrhunderts und der stimmungsvoll durchglühten Naturlyrik, die bei Rousseau und Goethe hervorbrach.

Friedrich's Zeitgenossen sehen eine Eigentümlichkeit seiner Naturauffassung darin, dass er bei der Wahl seiner Vorwürfe eine entschiedene Neigung verrät, dem scheinbar unbedeutenden, „dem, was in der gewöhnlichen Naturanschauung als untergeordnet, oder als Bestandteil eines andern erscheint, eine selbständige Bedeutung zu geben" — wie wenn er z. B. „mit süßester Naturwahrheit" eine Gruppe beschneiter Fichten oder einen Haufen kahler Büsche als selbständige Darstellungsgegenstände hinstellt.[1])

Ähnlich hat Höyen Friedrich's Kunstauffassung dahin formulirt, dass jeder Gegenstand, der das Gefühl des Künstlers erregt, der Darstellung würdig sei.

Derselbe Gedanke liegt auch den Ausdrücken zu grunde, die Nagler in seinem Künstlerlexikon von 1837 über Friedrich gebraucht hat: „Er suchte den Eindruck zu fesseln, den die Natur in einzelnen Momenten auf das Gemüt macht. Das Bild wurde bei ihm Nebensache, der Eindruck die Hauptsache."

Heutzutage würde man sagen: das Entscheidende in der Kunst sah Friedrich nicht im Gegenstande an sich — als etwas rein Äußerlichem — sondern im Verhältnis seiner eigenen Seele zum Gegenstande, im innigen

1) Über die einfachen Gegenstände, die Friedrich wählte, — eine Gruppe kleiner Fichten, ein Haufe kahler Büsche — siehe „Kunstblatt" für 1828, Seite 220.

Zusammenleben mit der Natur, in der Liebe zu ihr. Friedrich bedurfte keiner auffälligen und merkwürdigen Naturschauspiele. Nicht ein einziges Mal in seinem Leben ist er die Heerstraßen der Landschaftsmaler nach Italien und nach der Schweiz gewandert. Er fand in seiner nächsten Umgebung die Poesie, die auch im Alltäglichen verborgen ist, und wurde dadurch, wie schon Carus gesagt hat, der Entdecker eines neuen Gebietes in der Landschaftsmalerei.

Im Prinzip huldigte er dem „paysage intime" — früher als irgend jemand sonst auf dem Festlande, wenigstens so bewusst und entschieden, ungefähr gleichzeitig mit den englischen Landschaftern „Old Crome" und Constable, mochte er auch seine Stimmungen mit den einfachsten Mitteln, auf einem einsaitigen Instrument ausdrücken.

Die äußere Form, die technischen Mittel hatte Friedrich zunächst von der älteren Zeit überkommen, aus der Kupferstichkunst, aus der farbigen Aquatintakunst und aus der Sepiazeichnung, wie Hackert und dessen Zeitgenossen sie aufgebracht hatten.

Aber die alten Formen, die bei Hackert und dessen Nachfolgern zu toten Formeln erstarrt waren, füllte Friedrich mit neuem Geist, — schuf sie um zu Ausdrücken für sein lebendiges Naturgefühl. Es lässt sich nichts Einfacheres denken als eine Bleistiftzeichnung von Friedrich: die klaren Umrisse mit gleichlaufenden sicher gezogenen Bleistiftstrichen ausgefüllt.

Von seiner Reise mit Friedrich im Jahre 1819 hat Carus in seinen Lebenserinnerungen eine Schilderung der Küstennatur Rügens gegeben, welche zugleich eine Charakteristik der klaren und reinen Zeichnung Friedrichs ist: „Nun ist aber kaum etwas mehr geeignet, das Bedeutungsvolle der Linie so recht zur Empfindung und Anschauung zu bringen, als das Studium solcher Küstengegenden . . Diese eigentümliche Linie des Seehorizontes schon, die als gerade Linie nur gezeichnet werden kann und doch eine horizontal-kreisförmige eigentlich ist; dann die feinen Linien der ins Meer sich streckenden Landzungen, der am Meer sich hinlagernden Küstenerhöhungen! Nur mit der genauesten Aufmerksamkeit, der sichersten Hand, dem schärfsten Bleistift und der reinsten Papierfläche lassen sie sich ganz entsprechend wiedergeben . . Ich verstand nun auch besser, was Friedrich mit seinen feinen Zeichnungen gewollt hatte, und für alle künftige Zeit wurde mir daher von nun an eine reinere Intention in Darstellung der Linie zur andern Natur, eine Intention, welche mir dann weit späterhin noch bei meinen Studien über die Symbolik der menschlichen Gestalt, welche in so vielem Sinne durch die Linie bestimmt wird, gar sehr zugute gekommen ist".

Auch wenn Friedrich die Umrisse mit Farben füllt, sind die Mittel, deren er sich bedient, ebenso einfach, — da ist eine Reinheit und eine Klarheit, die seinen besten farbigen Blättern eine unvergleichliche Anmut verleiht.

Erst nachdem er viele Jahre als Zeichner thätig gewesen war und sich durch seine Landschaften in Sepia einen Ruf[1]) erworben hatte, fing Friedrich an, in Öl zu malen; und dieselbe Anspruchslosigkeit, die seinen Zeichnungen eigen ist, übertrug er auch auf die Ölmalerei. Eigentlich nur in den Lichtwirkungen entwickeln sich die Töne zu reicherem Spiel. Vor allem können seine Mondscheinstimmungen einen wundersam feinen und silberklaren Klang erhalten, — wie auf dem kleinen Bilde von Greifswald in der Nationalgalerie in Christiania,[2]) einem der feinsten, die er gemalt hat.

Dieses kleine Mondscheinstück zeigt, dass Friedrich's künstlerischer Standpunkt bei all' seiner Einfachheit doch ein entschieden malerischer war. Es illustrirt auch seine malerische Auffassung, über welche Carus gelegentlich in seinen Lebenserinnerungen berichtet hat:

Friedrich kam einmal zu ihm ins Haus, während er ein Mondscheinbild malte. Friedrich fand das Bild nicht gesammelt genug in seiner Wirkung: das Licht war ohne einen festen Mittelpunkt gleichmäßig über die ganze Bildfläche verteilt. Da bat er Carus, eine dunkle Lasur zu nehmen, um der ganzen Bildfläche vom Rahmen aus eine leichte Abtönung in helleren und helleren Schattirungen bis an die Mondscheibe als den leuchtenden Mittelpunkt zu geben: denn ein Bild ist nichts anderes als „ein fixirter Blick".

Mit dieser Forderung sicherer Konzentration stimmt ein Aphorism von Friedrich, das Dahl aufbewahrt hat:

„Nebensache hin, Nebensache her! Nichts ist Nebensache in einem Bilde, alles gehört unumgänglich zum Ganzen, darf also nicht vernachlässiget werden. Wer dem Hauptteile seines Bildes nur dadurch einen Wert zu geben weiß, dass er andere untergeordnete Teile in der Behandlung vernachlässiget, mit dessen Werk ist es schlecht bestellt. Alles muss und kann mit Sorgfalt ausgeführt werden, ohne dass jeder Teil sogleich sich dem Auge aufdrängt. Die wahrhafte Unterordnung liegt nicht in der Vernachlässigung der Nebensache zur Hauptsache, sondern in der Anordnung der Dinge und Verteilung von Schatten und Licht."

Darum vernachlässigt Friedrich die Linie nicht, trotz seines Dranges nach Mystik und malerischer

1) Otto Runge rühmt in einem Brief vom April 1803 zwei etwas größere Landschaftszeichnungen in Sepia aus Rügen, die er von Friedrich gekauft hat. Im Jahre 1805 erzählt sein Freund Klinkowström, dass Goethe zwei Landschaftszeichnungen von Friedrich gekauft habe.

2) Friedrich's Bild in der Nationalgalerie von Christiania stammt aus der Sammlung des Dr. Carus. Es wurde im Jahre 1891 nach dem Tode seines Sohnes bei einer Auktion in Dresden für 38 M. angekauft. Es trägt ebensowenig, wie irgend ein anderes seiner Bilder, die ich gesehen habe, eine Namensinschrift oder eine Jahreszahl. Es dürfte kaum früher als um 1820 gemalt sein.

Stimmung. Im Gegenteil; seine reine Linie und seine sicher abgewogene Komposition tragen dazu bei, die Stimmung zu stärken, den Eindruck von Stille und abgeschlossenem Ernste hervorzubringen, der seiner Kunst eigentümlich ist.

Durch den schlichten Sinn für die Natur, durch den reinen unverfälschten Ton, durch seine „gesunde" Farbe und seine strenge Form hat Friedrichs Auffassung, bei all ihrer starken Eigentümlichkeit und trotz ihres bestimmten Unterschiedes, eine gewisse Verwandtschaft mit der älteren dänischen Schule, die sich um *Eckersberg* schart, am meisten mit *Sonne*, dem Lyriker der Schule. Friedrich's Landschaft mit den ruhenden Schnittern in der Dresdener Galerie — das letzte Bild, das er in seinem Leben gemalt hat, unmittelbar vor einem Schlaganfall im Jahre 1834 (oder 1835) — zeigt diese Verwandtschaft vielleicht am deutlichsten unter allen seinen Bildern.

Es kann zweifelhaft sein, ob wir diese Verwandtschaft mit Friedrich's Aufenthalt an der Akademie zu Kopenhagen in seiner Jugend in unmittelbaren Zusammenhang zu bringen haben. Eher lässt sich wohl die Übereinstimmung in der Entwicklung Friedrich's und der dänischen Schule — auf den Punkten, wo sie zum Vorschein kommt, — aus den allgemeinen Entwicklungsmomenten erklären, die in diesem Zeitraum der Weltkultur zu Grunde lagen. Was wir in gleich hohem Grade bei Friedrich und bei den Dänen finden, ist der Trieb, zu einer naiven unmittelbaren Anschauung der Natur zurückzukehren. Nur die Mystik und das reicher entwickelte Stimmungsleben ist es, was Friedrich als deutscher Romantiker voraus hat.

Jedenfalls sei zur Ehre Dänemarks und der Kopenhagener Akademie erwähnt, dass nicht nur zwei bahnbrechende Künstler des Neuklassicismus von ihr ausgegangen sind: Carstens und Thorwaldsen, sondern dass auch Runge und Friedrich, zwei der eigentümlichsten Maler der deutschen Romantik, sich um ihrer Ausbildung willen dorthin gewandt haben, wo auch Dahl später lernte.

Als Dahl nach Deutschland kam, war Friedrich als Künstler längst zu voller Reife gelangt. „Er stand damals in den vierziger Jahren und die Schärfe seiner Individualität war eben um diese Zeit leiblich und geistig am entschiedensten ausgeprägt", — so drückt sich Carus im Jahre 1818 über ihn aus.

Schon 1808 hatte er sein Andachtsbild für das Schlafzimmer des Grafen Thun im Schlosse zu Tetschen gemalt — ein Kruzifix auf einem Tannenhügel, umstrahlt von der gedämpften Farbenglut des Sonnenunterganges, — ein romantisches Gedicht, das noch heute die Macht besitzt, das Gemüt zu ergreifen.

In diesem Bilde ist seine Eigentümlichkeit als Maler schon im Wesentlichen ausgeprägt.

Um das Jahr 1810, zu der Zeit, als er zum Ehrenmitglied der Berliner Akademie [1]) gewählt wurde, hatte er sein großes Seebild mit „dem Mönch am Gestade des Meeres" gemalt, — in Geist und Stimmung, wenn auch nicht in der Form, ein ganz modernes Bild, ein Ausdruck des Gefühlslebens unseres Jahrhunderts: Die Kälte im Seewind und das schwarzblaue Meer sind mit tiefem Pathos geschildert.

Von diesen zwei Bildern und von der „Abtei im Eichenwalde an einem Winterabend", ebenfalls um das Jahr 1810 gemalt, — derselbe Gegenstand wie die „Todtenlandschaft" von Körner mit einem Leichenzug schwarzgekleideter Mönche [2]) — schrieb Carus bei Friedrich's Tode: Es sind Arbeiten, „denen wir an eigentümlicher Schönheit und Tiefe des Gedankens in dieser Gattung durchaus nichts Verwandtes an die Seite zu setzen wissen".

Hauptsächlich an Friedrich's Kunst denkt Carus auch in seinen „Briefen über Landschaftsmalerei", wenn er das subjektiv Zugespitzte in „der modernen Landschaftskunst" hervorhebt im Gegensatz zu der älteren „ganz objektiven und naiven" Landschaft aus den glücklichen Zeiten des Aufschwungs: „Wenn der moderne Künstler, eingeklemmt zwischen die Räder einer in heftigem und sonderbarem Umschwunge begriffenen Zeit und bei der Reizbarkeit des poetischen Gemütes, seine Wunden nur um so tiefer empfinden muss, so tritt eine Nötigung in ihm hervor, diesem Schmerz in seiner Kunst eine Stimme zu geben. Daher der Ausdruck der Sehnsucht eigentlich vorherrschend ist in diesen Werken. Leichensteine und Abendröten, eingestürzte Abteien und Mondscheine, die Nebel und Winterbilder, so wie die Waldesdunkel mit sparsam durchbrechendem Himmelsblau, sind solche Klagelaute einer unbefriedigten Existenz. — Wir wollen damit nicht gesagt haben, dass nicht oft Schönes, ja Außerordentliches in dieser Richtung geleistet worden sei, vielmehr . . dass eben in dieser Poesie des Schmerzes eine neue eigentümlich schöne Seite der Landschaftskunst sich eröffnet habe!"

Es ist auch nicht die Meinung von Carus, dass das schmerzliche Gefühl immer vorherrschen müsse. Aber wir fühlen doch immer mehr oder weniger, dass „der Wirkung des Bildes auf das Gefühl eigentlich mehr nachgestrebt werde, als der Darstellung einer einfach aufgefassten Naturwahrheit, und dass das Bild mehr Symbol, mehr Hieroglyphe als Natur-Abbild sei".

1) Die Ausstellungskataloge der Berliner Akademie, die mir nicht zu Gesichte gekommen sind, werden dazu dienen können, die Zeit der Entstehung mehrerer von den Bildern Friedrich's festzustellen.

2) „Die Abtei im Eichwald" und „der Mönch am Meeresufer" gehören beide dem deutschen Kaiser, sind aber leider schwer zugänglich, da das letztere sich im Schlosse Schönhausen bei Berlin, das erstere in Wiesbaden sich befindet, wo — nach freundlicher Mitteilung von Dr. Paul Seidel — sich noch ein anderes von Friedrich's symbolischen Hauptwerken finden soll, „das Kreuz auf der Felsspitze".

Eine Landschaft wie Friedrich's Andachtsbild auf dem Schlosse des Grafen Thun — das Kruzifix auf dem Tannenhügel — ist in Runge's romantischem Geiste gedacht. Es ist ein Symbol menschlicher, religiöser Gedanken, — ebenso wie selbst Ruisdael schon den Regenbogen über die Gräber wölbte in seinem bedeutsamen Bilde des Judenkirchhofs, demjenigen Bilde der Dresdener Galerie, das mit Friedrich's Seelenleben wohl am besten stimmte.

Runge's Hieroglyphen und Arabesken sind auf dem Bilde Friedrich's zu einem goldenen Rahmen von Palmen und Engelköpfen geworden, mit dem Auge der Dreieinigkeit zwischen Weinranken und Ähren, — eine christliche Bilderschrift, die jedermann ohne Mühe liest.

Ist man mit Friedrich's Kunst vertraut, so entdeckt man das Symbol auch da, wo es halbversteckt ist und wenig auffällt. Auch im Mondscheinbilde in der Nationalgalerie von Christiania können wir einen symbolischen Gedanken finden. Wenn die Scheibe des Mondes, die aus dem bleichvioletten Flor der Nacht hervorleuchtet, indem sie durch die silberhelle Wolkenschicht matt hindurchstrahlt und im Wellenspiel glitzert, gerade hinter die Spitze des Kirchturms gestellt ist, als ob diese selbst durch die Nacht leuchtete, so ist dieser Zug ohne Frage ein Ausdruck für Friedrich's religiösen Sinn, für seinen frommen Gedanken an „das Licht der Welt", das in der Finsternis scheint.

Friedrich's Zeitgenossen fanden sein Naturgefühl wild. Diesen Eindruck haben wir nicht eigentlich von ihm. Wir empfinden eher seine Schwermut und seinen Hang zur Einsamkeit und zu stillem Grübeln.

Es giebt Bilder von Friedrich, die auch wir bis zu einem gewissen Grade wild nennen könnten, — wie ein Wrack in der Brandung eines tiefgrünen Meeres unter treibenden Wetterwolken. Er hat die düstere Gebirgseinöde auf den Höhen des Riesengebirges und des Harzes geschildert. Oder die dunkle „Waldeinsamkeit" in entlegenen Schluchten der Sächsischen Schweiz, von der Tieck im „Phantasus" gesungen hatte.

Aber ebenso oft schilderte er die Ebenen um Greifswald, die sonnigen Äcker, die saftig grünen Wiesen mit grasenden Kühen und Pferden, mit Bauernhöfen, die unter dichtbelaubten Baumwipfeln halb versteckt liegen — und das Meer leuchtend blau in der Ferne, oder die freundliche Umgebung Dresdens mit ihrer Fruchtfülle, den weithin sich dehnenden Kornfeldern, den weichen Linien der angebauten Höhenzüge und den Alleen von Obstbäumen, die sich zierlich über Hügel und Thäler hinschlängeln.[1])

Unsere Zeit hat oft der romantischen Richtung Unrecht gethan, indem sie derselben allzu einseitige Naturideale zuschrieb. Man hat z. B. aus Tieck's Künstlererzählung „Sternbald's Wanderungen" Äußerungen herausgegriffen, die einseitig die phantastisch-romantischen Naturideale hervorheben, oder die bis zur Übertreibung alles Gewicht auf das subjektive Gefühlsleben legen. Aber dasselbe Buch enthält auch Äußerungen eines ganz entgegengesetzten Gedankenganges. In Sternbald's Mund hat Tieck nicht nur die hyperromantischen Worte gelegt: „. . nicht diese Pflanzen, nicht die Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung"; sondern er lässt ihn auch sagen: „Warum fällt es keinem ein . . diese Natur ganz wie sie ist, darzustellen . . wörtlich so und ohne Abänderung" — niederzuschreiben — „. . Warum schweift ihr immer in der weiten Ferne und in einer staubbedeckten unkenntlichen Vorzeit herum, uns zu ergötzen? Ist die Erde, wie sie jetzt ist, keine Darstellung mehr wert; und könnt ihr

---

1) Frau Professor Papperitz in Dresden hat eine Gebirgsöde von Friedrich, ein feines kleines Bild mit einem schönen Wolkenhimmel.

Ich selbst besitze eine Gebirgsschlucht in tiefem Waldesdunkel, welche Dr. Carus gehört hat.

Das Meer mit dem Wrack, eine von Friedrich's besten Arbeiten (0,60 m h., 0,74 m br.), gehört einem Verwandten von ihm, Kaufmann Langguth in Greifswald, der ungefähr ein Dutzend solcher Bilder besitzt, darunter mehrere vortreffliche.

Bei Herrn Heinrich Friedrich, einem Neffen des Malers, im alten Familienhause am Markte zu Greifswald, sah ich ebenfalls eine interessante Sammlung aus verschiedenen Abschnitten seines Lebens. Besonders hervorragend war eine kleine Sommerlandschaft (0.36 m h., 0.50 m br.), ohne Zweifel aus Böhmen, mit einer bleichen, blaugrauen Gebirgskette über hellgrünen Matten, ein Bild von merkwürdig reinem Ton, frisch und treffend wahr wie eine Naturstudie, eine der ernstesten echtesten Landschaften, die ich von deutscher Kunst gesehen habe. Das Bild dürfte in den zwanziger Jahren gemalt sein.

Außer den drei Bildern in der Dresdener Galerie (wahrscheinlich aus den Jahren 1817 bis 34, 35) und den zwei in der Nationalgalerie in Berlin, beide von 1823, kenne ich mehrere andre aus eigener Anschauung: einige im Schlosse zu Tetschen und bei Herrn Siegwald Dahl in Dresden; in der Galerie zu Weimar ein sehr frühes Bild mit Sonne und Schatten über grünen leuchtenden Feldern gegen das Meer hin, in hohem Grade ungesucht und echt; im Rudolfinum in Prag eine norwegische Schärenlandschaft im Mondschein, 23 oder 24 gemalt, wahrscheinlich ein Motiv aus den Bleistiftskizzen des Geologen Naumann; andere kleine Bilder in den Museen von Gotha und Stralsund; zwei bei Frau Professor Wegener in Dresden und zwei in Lützschena bei Leipzig. Das eine von diesen, ein Kirchhof, zeigt auf einem Grabkreuz die Jahreszahl 1826; soll dies als Datirung gelten, so ist es das einzige datirte Ölgemälde von Friedrich, welches ich kenne.

Die vorzüglichsten Zeichnungen sah ich in Dresden in den Sammlungen des Kupferstichkabinetts und in der Sammlung des Königs Friedrich August II., welche nicht nur seine Radirungen mit dazu gehörigen Entwürfen, sondern auch gegen zwei Dutzend farbige Blätter und Zeichnungen, zum Teil in Sepia, enthält. Viele davon sind datirt. Ferner bei Herrn Siegw. Dahl und Frau Caroline Friedrich besonders Skizzenbücher. Ein Skizzenbuch von 1809 war Herr Prof. Lor. Frölich so freundlich, mir zu leihen.

die Vorwelt malen, wenn ihr gleich noch so sehr wollt?" Und während Tieck wildromantische Motive für die Landschaftsmaler aufgestellt hat, hat er zugleich allenthalben in seinem Buche die mildesten und anmutigsten Landschaftsstimmungen auch aus fruchtbaren und wohlangebauten Gegenden eingeflochten.

Georg Brandes[1]) hat nach Köpke's Vorgang Tieck's Gleichgiltigkeit gegen die üppigen wohlangebauten Landschaften in England zwischen London und Oxford mit Recht hervorgehoben, wo Tieck „eine gemachte, zugeschnittene Natur, . . durch die Industrie ihres dichterischen Duftes beraubt" fand. Aber es kommt mir vor, als habe Brandes diesem Zuge in einseitiger Weise zu großes Gewicht beigelegt. Wir müssen uns unter vielem anderem auch daran erinnern, dass Tieck in der Einleitung zum Phantasus begeistert zu Gunsten der französischen Gartenkunst mit ihrer strengen, durch Gesetze gebundenen Regelmäßigkeit spricht.

Wir können freilich im Naturgefühl der romantischen Richtung eine entschiedene Vorliebe für das Wilde und Mächtige finden. Aber das ursprüngliche Ideal der Richtung ist allseitig, — wie sich Tieck in Sternbald's Wanderungen ausdrückt: „. . ich bin innigst überzeugt, die Kunst ist wie die Natur, sie hat mehr als eine Schönheit".

Die Einseitigkeit der romantischen Richtung lag nicht so sehr in ihren Idealen als in ihrem Gefühlsleben und in ihrem Charakter, der durch und durch subjektiv und phantastisch war.

„Alle Kunst ist allegorisch", sagt der Maler in Sternbald's Wanderungen, — freilich mit einer näheren Erklärung, die den Satz im Zusammenhange mit dem übrigen rechtfertigt. Aber trotzdem drückt der Satz an sich die verhängnisvolle Seite der Kunstauffassung der deutschen Romantik aus — dieses Subjektive, Phantastische, welches den Sinn nach innen auf die eigene Gedankenwelt richtet — oft in sentimentaler Weichlichkeit — und welches wenig Ruhe lässt für stille, hingebende Betrachtung der Außenwelt, der unmittelbaren, reichen Bilderwelt. Oder, worauf Brandes aufmerksam gemacht hat: Der echte Romantiker verweilt nicht bei den Dingen selbst; er schaut hinter sie oder an ihnen vorbei.

Darum sehen wir auch an Friedrich's Kunst, dass das, was ihn am ehesten auf Abwege führt, sein Hang zur Allegorie ist, vereint mit einem gewissen Zuge zur Sentimentalität.[2])

1) Siehe G. Brandes: „Die romantische Schule in Deutschland", Seite 221.

2) Es sei dem Herausgeber der Zeitschrift gestattet hier daran zu erinnern, dass K. D. Friedrich 1858 auf der ersten allgemeinen deutschen historischen Kunstausstellung in München gut vertreten war und in seiner Bedeutung für die deutsche Landschaftsmalerei auch vollauf gewürdigt wurde. C. v. L.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Francisco de Pradilla*, der bekannte spanische Maler, der bisher in Rom ansässig gewesen war, ist als Nachfolger Madrazo's zum Direktor des königlichen Museums in Madrid ernannt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Eine Anbetung der Könige von Sandro Botticelli*, eine meisterhafte Komposition, die sich in einem der Magazine der Uffizien in Florenz befunden hat, ist, wie der „Chronique des arts" geschrieben wird, der Galerie einverleibt worden, nachdem sie zuvor einer gründlichen Restauration unterzogen worden war.

*** *Ein hervorragendes Bildniswerk von Jean Fouquet*, welches den Trésorier de France Stephan Chevalier und seinen Schutzpatron, den heiligen Stephanus darstellt, ist aus der Sammlung Brentano in Frankfurt a. M. für das Berliner Museum angekauft worden. Die „Chronique des arts" beklagt diesen „für Frankreich unersetzlichen Verlust" auf das tiefste, indem sie zugleich das mit den Ankäufen für das Louvre beauftragte Komitee für diese Unterlassungssünde verantwortlich macht.

*** *Zur bevorstehenden Jubelfeier des zweihundertjährigen Bestehens der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin* wird als Bestandteil der großen internationalen Kunstausstellung eine historische Abteilung vorbereitet, die das Wirken der Akademie und der preußischen Könige als deren Protektoren anschaulich machen soll. In dieser Ausstellung werden nur Werke alter und neuer Mitglieder von hervorstechendem künstlerischem Werte oder von besonderem historischem Interesse vertreten sein. Da manches wichtige Material für eine solche historische Abteilung in Privatbesitz und öffentlichen Sammlungen verstreut sein dürfte, würde die Akademie für Mitteilungen bemerkenswerter Stücke dieser Art sehr dankbar sein. Der erste ständige Sekretär der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, Professor Dr. Hans Müller, NW. 7, Universitätsstr. 6, ist gern bereit, jede geeignete Anmeldung in Empfang zu nehmen und weitere Auskunft zu erteilen.

VERMISCHTES.

Aus *Salzburg* wird uns geschrieben: Wie „dringend notwendig" es war, 1894 das interessante Linzerthor niederzureißen, beweisen zwei Umstände: kein Haus wurde dort in diesen zwei Jahren gebaut und der Verkehr hat sich, wenn möglich, noch verringert. Die Trümmer des Baues nehmen mehr Platz ein, als das Thor früher beanspruchte: „Das Linzerthor liegt vor dem Linzerthor" heißt es jetzt im Volksmunde. — Das Projekt, dieses Thor wieder aufzubauen, ist leider im Sande verlaufen, der vielbesprochene politische Kunstmord findet keine Sühne. Dank den Bemühungen der Kunstfreunde ist es jedoch gelungen, die Verbauung des Rudolfsquais im geschlossenen Bausysteme zu verhindern. Projekt III des Stadtbauamtes gab die besten Chancen. Der Vortrag des Herrn *C. Demel* hat in dieser Hinsicht viel gewirkt. Auch die k. k. Centralkommission trat für die Erhaltung des Stadtbildes mit der Festung ein. *D—f.*

Die Firma *Simmel & Co. in Leipzig* hat soeben einen Antiquariatskatalog über Buchgewerbe, Bibliographie und Bibliothekswissenschaft herausgegeben, der manches seltene Werk aus den genannten Wissenschaften aufweist.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt von **Alexander Koch in Darmstadt** über die **Zeitschrift für Innendekoration** bei.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG

WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW., Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 19. 19. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE WIENER KONGRESS-AUSSTELLUNG.

I.

Eine der interessantesten und im Arrangement gelungensten Ausstellungen, die das moderne Wien gesehen hat! Fesselnd nicht nur für den Einheimischen, der die Vaterstadt hier in ihrer jetzt fast völlig verschwundenen Gestalt vom Anfange des Jahrhunderts künstlerisch wieder erweckt sieht, sondern ebenso sehr für den Kunstfreund von auswärts und für die Kunstforscher namentlich, die gewiss die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen werden, das Kulturbild aus der Zeit unserer Großeltern eingehend zu studiren.

Den Mittelpunkt des Bildes nehmen selbstverständlich die Fürstlichkeiten und Minister mit ihren Damen ein, welche in den Kongresstagen die Hauptrollen spielten. Die Ausstellung führt sie uns in einer Porträtgalerie vor, die dem Besucher gleich beim Eintritt in den Ausstellungsraum in einer Auswahl von Kapitalstücken imposant entgegentritt. Zu den lebensgroßen Bildnissen der Herrscher und Diplomaten kommen die Perlen der Miniaturmalerei, die zu jener Zeit auf der Höhe ihrer Kunstvollendung stand. Es braucht nur auf Namen, wie Gérard, Lawrence, Lampi, Amerling, Isabey, Daffinger hingewiesen zu werden, um den außerordentlichen Wert dieses ikonographischen Teiles der Ausstellung zu kennzeichnen. Was nicht in Originalwerken der Malerei zur Stelle geschafft werden konnte, das liegt in Stichen, Radirungen, Lithographieen oder sonstigen Nachbildungen vor. Es dürfte kaum eine namhafte Persönlichkeit geben, die zu dem Kongress in örtlicher oder zeitlicher Beziehung stand, welche in den Bilderfolgen der Ausstellung nicht in einem oder in mehreren Porträts repräsentirt wäre.

Selbstverständlich ist der Schauplatz der Handlung, das Wien der Kongresszeit, mit seinen Bauten, Plätzen, Vergnügungsorten, Glacis und Umgebungen in ganz besonders reicher und mannigfaltiger Weise auf der Ausstellung vertreten. Nichts kann uns eine lebendigere Vorstellung bieten von der ungeheueren Umwälzung, die mit der Kaiserstadt im Laufe des Jahrhunderts vorgegangen ist, als die aufmerksame Betrachtung dieser Veduten aus dem Wien der damaligen Zeit, in der an Stelle der heutigen Ringstraße und ihrer Monumentalbauten noch die weiten Glacis sich ausdehnten und unter dem hochverdienstlichen Bürgermeister Wohlleben die ersten gepflasterten Straßen über die Glacis zwischen der umwallten inneren Stadt und den weit draußen liegenden Vorstädten angelegt wurden. Was das Leben zerstört hat, das bewahrte die Kunst. Sie zeigt uns im klaren Spiegel naturwahrer Schilderung die engen Gassen der Stadt mit ihren aus der Zeit Fischer von Erlach's stammenden stolzen Adelspalästen, die Promenaden auf den Wällen, den Prater und Schönbrunn mit ihrer bunten, lustigen Bevölkerung. Dazu die glanzerfüllten Interieurs mit den Hoffesten und Bällen, die Kavalkaden, Schlittenfahrten und Pirutschaden, die Jagden und sonstigen Unterhaltungen im Freien, im Helenenthal bei Baden oder auf den Adelssitzen in der Umgebung.

Diesem farbenreichen und wechselvollen Bilde, das die Malerei und die ihr zur Seite gehenden zeichnenden Künste gewähren, steht die Plastik in ernster Feierlichkeit und Strenge gegenüber. Durch sie werden wir zuerst mit allem Nachdruck daran erinnert, dass die Zeit, die hier geschildert wird, die Blüteperiode des Klassizismus war. Von Winckelmann's Ideen beherrscht, durch die französischen und englischen Theoretiker, Archäologen und Architekten in die gleiche Richtung gedrängt, war die Kunst schon in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nach dem Rausche des Rokoko wieder zu schlichten, reinen, nüchternen Formen

zurückgekehrt. Der Pompe-funèbre-Stil der Zeit Ludwig's XVI., die gezwungene Klassizität des Directoire und der kalte Pomp des Empire folgten aufeinander als drei verschiedene Phasen einer und derselben Bewegung, die auf die Wiedereroberung des antiken Ideals in Kunst und Leben hinsteuerte. Die Wiener Kongressausstellung veranschaulicht uns namentlich das letzte Stadium dieser Entwicklung, die Kunst des Empire und des darauf gefolgten Decenniums. Während wir in einer stattlichen Auswahl von Werken Canova's und Thorwaldsen's den Übergang von der noch manieristisch angehauchten zur reinen Antike verfolgen können, begrüßen wir in den Schöpfungen Schadow's und Rauch's die erste Verschmelzung von Antike und Natur. Die edle Gestalt der im Todesschlafe ruhenden Königin Luise aus dem Mausoleum in Charlottenburg, die in einem trefflichen Gipsabguss den Hauptraum der Ausstellung ziert, ist das schönste Denkmal deutscher Plastik aus der geschilderten Epoche, ein würdiges Gegenstück zu Goethe's Iphigenia in der Durchdringung hellenischer Form mit germanischer Empfindung.

Unzählbar sind die Arbeiten der plastischen Kleinkunst und des Kunstgewerbes, in denen der klassizistische Geist der Epoche nicht minder klar sich wiederspiegelt als in den Schöpfungen der großen Plastik. Möbeltischlerei, Keramik, textile Kunst, Goldschmiedewerk: alles ist erfüllt von antiken Motiven, Formen und Gedanken. Musen und Grazien, und noch mehr Viktorien und Heroen bilden den Schmuck der Vasen, die Träger der Kandelaber. Säulen dienen als Tischfüße, Giebel als Bekrönungen von Kästen und Laden, Rundtempel von Alabaster oder kostbaren Metallen fungiren als Uhrgehäuse oder Tafelaufsätze. In einigen Fällen werden auch bekannte Fundstücke aus antiken Städten, wie der bronzene Dreifuß aus Pompeji im Museum zu Neapel, in Gold und Silber nachgebildet, um als Prunkstücke für den Salon Verwendung zu finden.

Es weht ein Zug zum Autokratismus und Imperialismus durch unsere an der Parlamentsmisère laborirende Zeit. Vielleicht steht es damit in einem gewissen inneren Zusammenhange, dass auch der lange verachtete, als kalt und steif gemiedene Stil des Empire wieder am Horizonte des modernen Geschmacks erscheint. Eine Hochflut Napoleonischer Litteratur kommt dieser Modewandlung zu Hilfe. Die Wiener Kongress-Ausstellung wird ihr jedenfalls bedeutenden Vorschub leisten. Denn sie weist aus allen Gebieten der Kunst und Kunstindustrie Prachtstücke von so vollendeter Beschaffenheit auf, dass man den Eindruck begreift, den diese Werke auf den empfänglichen Betrachter machen.

Es sind namentlich zwei Wahrnehmungen, die sich jedermann ungesucht aufdrängen: erstens, dass wir in der künstlerischen Ausdrucksweise des hier zur Darstellung gelangten Zeitalters einen wirklichen *Stil* von allgemeiner Bedeutung und völlig abgeklärter Form vor uns haben, und zweitens, dass in diesem Stile niemand sich als Meister geriren konnte, der seine Gedanken nicht in tadelloser Technik vorzutragen verstand. Was uns an den Werken jener Zeit mit ungeteilter Bewunderung erfüllen muss, auch wenn wir ihre Ideale keineswegs teilen, das ist der hingebende Fleiß, die Sorgfalt und strenge Gewissenhaftigkeit, mit welcher sie ausgeführt sind. Hierauf beruht der Eindruck von künstlerischer Tüchtigkeit und Solidität, welchen die ausgestellten Werke durchwegs machen. Schon das Drängen und Hasten der Gegenwart erschwert die Erreichung eines so hohen Gesamtniveau's für unser heutiges Kunstgewerbe ungemein, ja macht sie ihm vielfach zur Unmöglichkeit, — ganz abgesehen von dem erschreckenden Mangel an Stilgefühl und aufrichtigem, naivem Kunstbestreben, der uns häufig in den Leistungen unserer Zeit entgegentritt.

Als diejenigen Kunstfächer, welche, abgesehen von der Malerei und Skulptur großen Stils, die eben ausgesprochenen Wahrnehmungen besonders lehrreich illustriren, bezeichnen wir die Werke der Goldschmiede- und Medailleurkunst, die Porzellansachen, Fächer, Spielkarten, Kostüme, Wagen und Schlitten, endlich die Zimmereinrichtungen und Möbel. Aus allen diesen Gebieten hat die Ausstellung Prachtstücke höchsten Ranges aufzuweisen, darunter manche Werke von Meistern, einheimischen und fremden, deren Namen verschollen oder doch wenig bekannt waren und hier zum erstenmale wieder aus der Vergessenheit emportauchen. Wir nennen als Beispiele den schönen Tafelaufsatz von *Thomire* (Paris), die reiche Bronzegarnitur von den Gebrüdern *Lurasco* (Amsterdam), die Uhren der Wiener Meister *Hartmann* und *Flasge*, die von der Kaiserin Marie Luise dem Kaiser Franz geschenkte Kassette von *Biennais*, die nicht minder wertvolle Kassette mit drei Porträtmedaillons von *Giroux*, das weitere Detail den folgenden Berichten vorbehaltend.

Die Ausstellung füllt den Säulenhof und die Säle V bis VIII des Erdgeschosses, ferner die Arkaden, den Saal IX und den Vorlesesaal im ersten Stockwerk des Museums. Die Säle mussten ausgeräumt, zum Teil mit Einbauten und neuen Stellagen versehen werden. In der geschmackvollen und raschen Bewältigung aller dieser Aufgaben, sowie in der Herstellung des etwa 15 Druckbogen umfassenden Kataloges, haben die Direktion und die Beamten des Österreichischen Museums wieder ihre anerkannte Tüchtigkeit bewährt. Sie wurden dabei durch die Präsidenten des Ausstellungskomitees, sowie durch zahlreiche kunstfreundliche Mitglieder desselben, aufs kräftigste unterstützt. Wir machen unter denjenigen, welche sich um das Zustandekommen der Ausstellung in erster Linie verdient gemacht haben, die folgenden Herren besonders namhaft: Graf Abensberg-Traun, Graf Baillet-Latour, Geh. Rat v. Arneth, Hofr. Bucher, Direktor Glossy, Graf Lanckoronski, Kustos Leisching, Kustos

Masner, Kustos Franz Ritter und Sektionsrat Baron Weckbecker.

Außer dem Allerhöchsten Kaiserhause, den hohen Adelsfamilien, den öffentlichen und Privatsammlungen in Österreich haben zahlreiche fremde Souveräne, Regierungen und Kunstinstitute in der freigebigsten Weise zu dem Gelingen des Werkes beigetragen und so das glänzende Gesamtbild geschaffen, welches die Ausstellung darbietet. Vor allem sind zu nennen: die Kaiser von Deutschland und Russland, die Königinnen von England und der Niederlande, der Prinz-Regent von Bayern, die Könige von Sachsen und Württemberg, die Großherzoge von Baden und Sachsen-Weimar, der Herzog von Meiningen, der Fürst Johann von und zu Liechtenstein u. a. Wenn die von diesen kunstsinnigen Monarchen beherrschten Länder nun auch ein recht zahlreiches Kontingent von Gästen zu der Besucherzahl der Ausstellung beitragen würden, so wäre damit dem Eifer der Veranstalter und der Liberalität der Spender die beste Art des Dankes dargebracht, die man sich wünschen kann.

C. v. L.

DIE DÜSSELDORFER MÄRZAUSSTELLUNGEN.

Am 23. Februar hat die achte Märzausstellung des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hilfe“ in der städtischen Kunsthalle begonnen. Mit Rücksicht auf die bevorstehende Berliner Ausstellung wurde der Eröffnungstermin um eine Woche vorgerückt. Man hat sich vergebliche Mühe gegeben, eine gemeinsame Beteiligung der Düsseldorfer Künstler an der Märzausstellung zu erreichen; selbst eine Verlosung, für welche 50 Gemälde angekauft werden, konnte die alte Kluft nicht überbrücken: die „Freie Vereinigung“ eröffnete an demselben Tage in der Schulte'schen Kunsthandlung eine Konkurrenzausstellung. Infolgedessen ist die Kunsthalle sehr schwach und nur zum geringsten Teile mit guten Bildern beschickt. Von den 130 Gemälden[1]) sind höchstens 20 als Kunstwerke zu bezeichnen, und diese stammen von Künstlern, über welche Kritik zu üben nicht mehr nötig ist. Was soll man noch über eine „Marine“ von Andreas und eine „italienische Landschaft“ von Oswald Achenbach sagen? Über Jutz, Kröner und Flamm kann man nicht mehr viele Worte machen. Der Schlachtenmaler Kolitz und der Landschaftsmaler Jacobsen gehören gleichfalls bereits der Kunstgeschichte an. Nicht überall populär, aber in der Rheingegend hinlänglich bekannt sind die Schiffsbilder von Erwin Günther und Petersen-Angeln, ferner die Blumenstücke von Magda Kröner (der Gattin des Tiermalers). Die Genannten sind sehr gut vertreten. Es genügt, ihre Namen anzuführen; ihre Bilder braucht man nicht zu beschreiben. Im übrigen scheint die Jury sehr milde gewesen zu sein; denn der Rest der Ausstellung besteht aus ansprechenden, „verkäuflichen“ Landschaften und mehr oder weniger süßlichen Genrebildern ohne Gehalt.

Das Durchschnittsniveau in der „Freien Vereinigung“ ist erheblich besser. Man sieht hier ernstes Streben und großes Können. Allerdings wird auch hier die Tête von der alten Garde der Düsseldorfer Schule geführt. Die Landschaft beherrschen noch immer Munthe, Oeder, Dücker, Bochmann, Mühlig, und unter den Figurenmalern müssen Max Volkhart und Karl Sohn noch heute in erster Reihe genannt werden; es ist anzuerkennen, dass einzelne von diesen Künstlern sich die moderne, breite Malweise angeeignet haben und in ihr dieselbe gute Wirkung erzielen, wie ehedem mit dem spitzen Pinsel. Was die jüngeren Künstler anbelangt, so scheint es fast, als ob es — wenigstens den Figurenmalern — an schöpferischer Kraft und Eigenartigkeit fehlt. Wenn die realistischen Genrebilder von Sohn-Rethel und Max Stern Aufsehen machen, so darf man nicht vergessen, dass sie in Sujet und Technik auf den Schultern Millet's und Liebermann's stehen. Die Alteweibermalerei ist eben nichts Neues mehr. Auch die Künstler, welche diesmal debütiren, wie *Ungewitter, Philippi, Beckerath,* bringen nichts Hervorragendes. Des letzteren Pietà ist gut gemalt, aber akademisch. Philippi's Karikaturen sind witzige, geistreiche Spielereien. Die „Attaque der 7. Kürassiere bei Mars la Tour“ von Ungewitter ist ein frisches, flott gemaltes Bild und verrät großes Können; aber es ist konventionell und lässt den Beschauer kalt. Der einzige talentvolle, originelle junge Düsseldorfer ist *Willy Spatz.* Indessen konnte auch er sich nicht lange auf seiner Höhe halten. Seine früheren Leistungen sind an dieser Stelle bereits entsprechend gewürdigt worden. Das jetzige Bild „Ich bin bei Euch alle Tage“ hat große Qualitäten; aber es erinnert an Uhde und an Gebhard, — der Spatz ist verloren gegangen. Ein ungetrübtes Lob muss man den beiden Porträtmalern *Ludwig Keller* und *Walter Petersen* zuerkennen. Wenn des ersteren Herrenbildnisse durch ihre Individualität und Lebendigkeit wirken, so berühren uns die Damenporträts des letzteren durch ihre Weichheit — nicht Weichlichkeit — außerordentlich sympathisch. Der Pastellkopf von Petersen ist eines der feinsten, seit langer Zeit in Düsseldorf ausgestellten Porträts. Von den jüngeren Landschaftern seien *Becker, Grobe, Kampf* und *Liesegang* rühmlich genannt; doch ist über diese Künstler schon früher berichtet worden. — Wenn man die beiden gleichzeitigen Ausstellungen als Repräsentation des gesamten gegenwärtigen Düsseldorfer Kunstschaffens betrachten darf, dann kann man sich von der Befürchtung

1) Warum enthält der Katalog 260 Nummern, mit dem Bemerken, dass Nr. 1—128 unverkäuflich sind? Diese „unverkäuflichen“ Bilder umfassen die städtische Gemäldesammlung und haben mit der Märzausstellung nichts zu teilen.

nicht befreien, dass Düsseldorf im großen Wettkampf auf einer internationalen Ausstellung nicht konkurrenzfähig ist. *FRANZ HANCKE.*

NEKROLOGE.

*** *Der Geschichts- und Genremaler Josef Munsch*, ein Schüler von Philipp Foltz, ist am 3. März in München im Alter von 64 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

* *Max Klinger* in Leipzig wurde vom Kollegium der Wiener Akademie der bildenden Künste für die durch *Trenkwald's* Ausscheiden erledigte Professur der Historienmalerei in erster Linie in Vorschlag gebracht. Die mit dem Künstler eingeleiteten Verhandlungen haben bisher zu keinem positiven Ergebnisse geführt, da Klinger — der vor kurzem seinen Vater verloren — erklärte, sich aus Rücksichten für seine Familie jetzt von der Heimat nicht trennen zu können. Doch giebt man sich in Wien, wo der Meister in allen Kreisen zahlreiche Verehrer besitzt, der Hoffnung hin, dass die Aussicht, ihn für den ihm zugedachten Posten zu gewinnen, nicht endgiltig geschwunden sei.

⊙ *Dr. Berthold Haendcke*, ausserordentlicher Professor der Kunstgeschichte an der Universität Königsberg i. Pr., ist zum ordentlichen Professor ernannt worden.

*** *Zu ordentlichen Mitgliedern der kgl. Akademie der Künste in Berlin* sind gewählt und bestätigt worden: 1. der Maler Hans Herrmann, 2. der Maler Professor Julius Jacob, 3. der Maler Georg Koch, 4. der Bildhauer Professor Max Baumbach, 5. der Architekt Geheimer Baurat Eggert, 6. der Architekt Heinrich Seeling, sämtlich in Berlin, 7. der Maler Fritz von Uhde in München, 8. der Bildhauer und Medailleur Rudolf Weyr in Wien, 9. der Architekt Meldahl in Kopenhagen.

Dr. *Herman Riegel*, Direktor des Museums in Braunschweig, feierte am 1. März d. J. sein Amtsjubiläum. Er hat in 25 Jahren für die Ordnung und Aufstellung der Sammlungen nahezu alles gethan, was überhaupt dafür geschehen ist; seinem energischen Vorgehen ist auch die Errichtung des neuen Gebäudes, das 1882 begonnen worden war, zu danken. Was die Neugestaltung der reichen Schätze des Museums betrifft, so erinnern wir vor allem an die in den drei Oberlichtsälen und der nördlichen Gallerie befindliche Gemäldesammlung. Direktor Riegel hat bei ihrer Anordnung in erster Reihe den kunstgeschichtlichen Standpunkt streng beobachtet, während bei der Ausführung im einzelnen künstlerische und ästhetische Erwägungen maßgebend geworden sind. Dasselbe gilt auch von allen übrigen Kunstsammlungen, die aus dem ehemaligen Durcheinander zu einem abgeschlossenen, harmonisch gegliederten Ganzen, man kann sagen, neu erstanden sind. Wir verweisen hierbei auf die Sammlung der Münzen, geschnittenen Steine, Smalten, Kostbarkeiten und Kupferstiche, besonders aber auf die große Sammlung der Gegenstände aus gebranntem Thon, der auch die herrlichen Majoliken und die Erzeugnisse der Porzellanmanufaktur angehören. Dass unter den letzteren vor allem die der ehemals Herzoglichen Porzellanfabrik zu Fürstenberg so zahlreich zu finden sind, ist das Verdienst Riegels, der dahin wirkte, dass unter den kunstgewerblichen Erzeugnissen im Museum besonders auch die dem Herzogtum entstammenden möglichst würdig vertreten sein möchten. So ist die Sammlung der Fürstenberger Porzellane in einer Weise angewachsen, dass sich an ihnen die Anfänge, die Blüte und der allmähliche künstlerische Verfall der einst berühmten Fabrik verfolgen lässt, während in früherer Zeit die Sammlung fast allein aus einer Anzahl kleiner Porträtbüsten bestand, die im alten Museum in einem kleinen Pyramidenschränkchen aufgestellt war. Durch die Sammlung von Gipsabgüssen und die wechselnden Ausstellungen von Kunstdrucken, sowie die dauernde Ausstellung von Zeichnungen und einzelnen Kunstblättern hat das Museum eine dankenswerte innere Geschlossenheit erhalten, so dass es jetzt geeignet ist, allen denen eine umfassende kunstgeschichtliche Belehrung zu gewähren, die eine solche wirklich suchen und daneben die Gelegenheit zu Studien in der Kupferstichsammlung und der Bibliothek benutzen. Dabei wird ein jeder wohlthuend empfinden, dass ihm alles leicht zugänglich ist und alle Gegenstände in gutem Lichte sich zeigen.

DENKMÄLER.

*** *Denkmälerchronik.* Für ein Kaiser Wilhelm-Denkmal in *Liegnitz* hat das Komitee ein von dem Bildhauer Bärwald in Berlin gefertigtes Modell ausgewählt, welches den Kaiser in stehender Figur darstellt. Das Standbild des Kaisers und die am Sockel sitzende Viktoria, sowie die die Seiten des Sockels schmückenden Wappen werden in Bronzeguss, das Piedestal aus geschliffenem und polirtem Granit ausgeführt. Die Kosten sind auf 40000 Mark veranschlagt worden. — Der Ausschuss für ein in Dresden zu errichtendes Denkmal des Fürsten Bismarck hat ein Preisausschreiben zu einem allgemeinen Wettbewerb erlassen, für den Preise im Betrage von 9000 M. zur Verfügung stehen. Unter den Preisrichtern befinden sich die Bildhauer Diez in Dresden, v. Miller in München und Prof. Schaper in Berlin, und die Architekten Hauschild, Klette, Richter und Wallot in Dresden. Die Entwürfe sind bis zum 15. Oktober, Mittags 12 Uhr, an den Ausschuss im Ausstellungsgebäude an der Stübel-Allee in Dresden abzuliefern Die für den Wettbewerb aufgestellten Bedingungen sind im Rathause, erstes Obergeschoss, Zimmer No. 14, zu erhalten. Zur Teilnahme werden alle Künstler deutscher Nationalität zugelassen. — Für ein in *Magdeburg* zu errichtendes Bismarckdenkmal sind bis jetzt rund 65000 M. zusammengekommen, sodass an die Ausführung des Denkmals gegangen werden kann. Der geschäftsführende Ausschuss für das Denkmal hat sich an den Magistrat gewendet mit der Bitte, für das Denkmal den Platz zwischen Blücher- und Scharnhorststrasse zur Verfügung zu stellen und die Fundamentirung und die gärtnerische Ausgestaltung der Umgebung des Denkmals auf Kosten der Stadt übernehmen zu wollen. Der Magistrat hat sich bereit erklärt, diesem Antrage zu entsprechen, und hält die Wahl des Platzes für durchaus glücklich. — Mit der Ausführung eines Bismarckdenkmals in Form eines Thurmes am Ufer des Starnberger See's wird auf Grund einer engeren Konkurrenz zwischen 18 Künstlern der Architekt *Th. Fischer* in München beauftragt werden. Dabei ist der seltene Fall vorgekommen, dass die Jury aus fünf Vertretern des zu diesem Zwecke gegründeten „Bismarck-Denkmal-Bauvereins“ und sämtlichen Teilnehmern an dem Wettbewerb gebildet worden war.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Bei Eduard Schulte in Berlin* hat der Maler *Curt Stöving* eine Sonderausstellung von Ölgemälden, Aquarellen und Zeichnungen veranstaltet, die weniger ihres Inhaltes wegen als wegen des künstlerischen Entwickelungsganges des Ausstellers interessant ist. Obwohl er erst dreiunddreißig

Jahre alt ist, hat er bereits den langen Weg vom Architekten bis zu einem Vertreter der „Phantasiekunst“ mit allen Zwischenstationen durchlaufen, und in seinen letzten Arbeiten spricht sich ein gewisser plastischer Zug so stark aus, dass wir uns nicht wundern werden, wenn er bald einmal, wie sein Freund und Landsmann Klinger, als Bildhauer auftritt. Die Leser der „Zeitschrift“ kennen ihn durch ein Bildnis des Architekten v. Großheim, das wir im Jahrgang 1893 bei S. 96 reproduzirt haben. Damals huldigte er malerischen und zeichnerischen Grundsätzen, die er seitdem — offenbar unter dem Einfluss der „neuen Kunst“ — verleugnet hat. Von der feinen, geistvollen Zeichnung, die namentlich in den Händen des Architekten einen Vergleich mit Holbein nicht zu scheuen braucht, ist Stöving zu einer robusten, fast summarischen Darstellungsart übergegangen. Sein Kolorit ist im ganzen reicher, aber im einzelnen struppiger und roher geworden, was sich besonders in einem gewaltigen Bildnis des wahnsinnigen Philosophen Friedrich Nietzsche zeigt, der auf der Veranda seines Wohnhauses in Naumburg, in brütenden Stumpfsinn versunken, sitzt. Dieses Bild ist statt des Rahmens von einer griechischen Tempelarchitektur eingefasst, in deren Giebelfeld ein mystisches Zeichen angebracht ist. Mit einer so unverständlichen Symbolik sollte sich die Malerei nicht abgeben. Wenn Stöving auf diesem Wege fortschreitet, fürchten wir für seine Zukunft. Zu Nietzsche und Klinger kommen noch Einflüsse der Florentiner des 15. Jahrhunderts — also die richtige Mischung für einen Maler fin de siècle! Vielleicht besinnt er sich noch eines andern. Er kann vieles und gutes. Das sehen wir vornehmlich aus seinen vortrefflichen Aquarellstudien aus Venedig, auf denen er als Architekt und Maler gleich wertvolles geleistet hat. Er sollte sich vorläufig nur an das Gegenständliche halten; für die große „Phantasiekunst“, die uns zwar immer verheißen, aber noch niemals gebracht worden, ist er noch lange nicht reif genug.

A. R. *Die Berliner Nationalgalerie* hat eine Ausstellung von Werken des am 6. Januar 1895 verstorbenen Geschichts- und Porträtmalers *Gustav Graef* im zweiten Corneliussaale zustande gebracht. Sie war, soviel wir hören, schon geplant und angeordnet worden, als der frühere „kommissarische“ Direktor noch in Amt und Würden war. Die neue Direktion hat sie also nur als Erbschaft übernehmen müssen. Der Katalog trägt trotzdem, vermutlich aus chronologischen Rücksichten, die Bezeichnung „Sonderausstellung Serie II. No. 1.“ Soviel ist also sicher, dass die Sonderausstellungen von Werken verstorbener Künstler in der Nationalgalerie auch unter der neuen Direktion fortgesetzt werden sollen. Ein gewiss dankenswertes Unternehmen, wenn nur die Räume dazu vorhanden wären! Entweder die Corneliussäle bleiben für Cornelius, oder man beschafft für die Kartons des Meisters eine andere Unterkunft! Aber sie etwa vier oder fünf Monate im Jahre lang mit allerhand Nachlasskram geringerer Künstler zu verdecken, ist ein unhaltbarer Zustand. Hoffentlich findet der neue Direktor einen Ausweg, der alle Parteien befriedigen wird, was in diesem Falle allerdings große Schwierigkeiten hat. — Die Ausstellung der Ölgemälde, Skizzen und Zeichnungen von Gustav Graef, die nur etwa 100 Nummern umfasst, trägt nicht viel dazu bei, das Andenken dieses Malers bei den Zeitgenossen wesentlich zu erhöhen. Seine Glanzzeit fällt in die Jahre von 1860—1880. Was er später geleistet hat, war im Bildnis nur ein schwacher Abglanz aus seiner glücklichsten Zeit (1870—75), in der Darstellung von Idealfiguren und Phantasiegebilden eine unglückliche Verirrung, unter der er schwer gelitten hat. Jetzt ist das Ärgernis mit ihm begraben, und man hält sich nur an seine Werke, von denen einige Bilder aus der Zeit der Erhebung Preussens im Jahre 1813 und einige Porträts hervorragender Generäle und Staatsmänner (Roon und Keudell) seinen Namen späteren Geschlechtern überliefern werden. Als Porträtmaler von Modedamen wird ihn vielleicht erst wieder eine späte Nachwelt, die nach historischen Dokumenten sucht, schätzen lernen.

Leipzig. — Die im Grassi-Museum ausgestellte Zinnsammlung des Herrn Regierungsrats Dr. Demiani in Leipzig wird voraussichtlich nur noch kurze Zeit im Kunstgewerbemuseum ausgestellt bleiben können, da eine neue Sonderausstellung zu erwarten ist.

Stuttgarter Kunstausstellung. Die von der Stuttgarter Kunstgenossenschaft ins Leben gerufene, unter dem Protektorat des Königs stehende internationale Kunstausstellung ist Vormittags halb 12 Uhr in Anwesenheit der Königsfamilie, hoher Würdenträger, zahlreicher Künstler und Kunstfreunde feierlich eröffnet worden. Sie bietet in beschränktem Rahmen einen interessanten Überblick über das moderne Kunstschaffen. Die verschiedenen Richtungen sind charakteristisch vertreten. Nicht nur die Kunststädte Deutschlands: München, Berlin, Düsseldorf, Karlsruhe, Weimar, sondern auch Wien, Venedig, Rom, Spanien, Holland, Belgien, Russland, England und Schottland sind mit bedeutenden Leistungen beteiligt. Die besten Namen sind vertreten. Das Arrangement ist außerordentlich geschmackvoll und glücklich. Die Ausstellungssäle sind reich dekorirt Ein behaglicher Restaurationsraum mit altdeutscher Ausstattung ist damit verbunden.

Im großen Treppenhaus des Berliner Kunstgewerbemuseums sind von der Firma J. C. Spinn & Co. in Berlin gemalte Glasfenster ausgestellt, die für die St. Jakobikirche in Lübeck bestimmt sind. Die Entwürfe zu diesen monumentalen Fenstern rühren von den Dekorationsmalern *Gathemann & Kellner* in Charlottenburg her und sind im Stile der deutschen Frührenaissance gehalten. Das mittlere Fenster zeigt Christus am Kreuz, die Seitenfenster haben vorwiegend ornamentalen Schmuck.

* *Die Frühjahrsausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens „Sezession“*, deren Eröffnung am 14. März stattfand, übertrifft ihre Vorgängerinnen bedeutend; abgesehen davon, dass die Münchener Künstlerschaft mit etwa 400 Werken vertreten ist, finden auch noch Einzelausstellungen berühmter Meister und eine Kollektivausstellung der holländischen und einer französischen Künstlergruppe statt Allen voran ist *Segantini* mit einer so reichen Kollektion seiner Werke vertreten, wie sie dem deutschen Publikum noch niemals gezeigt wurde. *Walter Crane* hat neben verschiedenen Bildern eine große Sammlung Zeichnungen, teils Illustrationen zu Märchen, Gedichten etc., teils kunstgewerbliche Entwürfe eingesandt. *Jan Toorop*, der holländische Symbolist, ist mit zwölf Werken, *Hans Thoma* mit mehreren Ölgemälden, sowie mit fünfzehn seiner neuesten hochpoetischen Steindrucke vertreten. Eine Sammlung von etwa 80 originellen, modernen, französischen, farbigen Lithographieen füllt ein eigenes Kabinett und wird hauptsächlich künstlerische Kreise interessiren durch die Art und Weise, wie die technischen Fortschritte dieses jüngsten Kunstzweiges vor das Auge geführt werden. Endlich sei noch erwähnt die Kollektion von 60 reizvollen Aquarellen der berühmtesten holländischen Meister, die mit den Werken Toorop's gleichfalls den Inhalt eines eigenen Saales bilden. Was die Vertretung der Münchener Kunst betrifft, so haben nicht nur die Mitglieder des Vereines, sondern auch die Anhänger der Sezession sich mit gediegenen Werken in erfreulicher Weise eingestellt.

VERMISCHTES.

Dresden, Ende Februar 1896. — In unserer letzten Korrespondenz konnten wir am Schluss berichten, dass in dem Ausstellungswesen des *Sächsischen Kunstvereins* eine erfreuliche Wendung zum Besseren eingetreten sei. In richtiger Erkenntnis der Thatsache, dass die gegenwärtig zur Verfügung stehenden größeren Räume nicht mehr hinreichend von den Arbeiten Dresdener Künstler gefüllt werden können, und dass gegenüber der Konkurrenz, die unsere beiden Kunsthandlungen von Arnold und Lichtenberg den Ausstellungen des Kunstvereins bereiten, eine erhöhte Aufmerksamkeit nötig ist, um das Interesse an den Vereinsbestrebungen zu erhalten, hat sich die Leitung des Kunstvereins entschlossen, mit dem Inhaber der Emil Richter'schen Kunsthandlung, Herrn *Holst*, einen Vertrag abzuschließen, nach dem Herr Holst sein Augenmerk auf alle sehenswerten, außerhalb Dresdens ausgestellten Kunstwerke zu richten und womöglich für ihre Ausstellung im Kunstverein zu sorgen hat. Dieser neuen Einrichtung verdanken wir es, dass das neue Jahr mit einer 216 Ölgemälde, Pastelle und Aquarelle umfassenden großen *holländischen* Ausstellung eröffnet werden konnte, zu der sich die beiden renommirten Künstlervereinigungen „Arti et amicitiae" im Amsterdam und „Pulchri studio" im Haag unter Leitung des Malers *J. H. Wysmuller* vereinigt hatten. Eine so große Sammlung holländischer Gemälde ist bis dahin in Dresden noch nicht zu sehen gewesen. Der Gesamteindruck, den man beim Betreten der Kunstvereinssäle hatte, war deshalb zunächst entschieden imponirend. Man fühlte sofort, dass man es hier mit einer in allen technischen Dingen hoch entwickelten und in ihren Zielen gefestigten Kunst zu thun habe, in der auch der schwächere und weniger begabte Künstler von der durchschnittlich hohen allgemeinen Leistungsfähigkeit getragen und gefördert wird. Bei näherem Zusehen jedoch bemerkte man bald, dass auch in der anscheinend so gleichwertigen holländischen Malerei beträchtliche Gradunterschiede hervortreten, und dass nicht wenige Bilder mit untergeschlüpft waren, die höchstens als mittelgute Marktware gelten können. Es zeigte sich, dass die Arbeiten der Amsterdamer Maler durch die Bank ein höheres Niveau einnahmen, als die ihrer Haager Kollegen, während in beiden Gruppen solche Gemälde vermisst wurden, aus denen man einen hervorstechenden persönlichen Zug, eine wirklich eigenartige künstlerische Persönlichkeit hätte herauslesen können. Am ehesten war das bei den Bildern *Theo de Bock's* der Fall, dessen große, dekorativ äußerst wirksame Landschaft, „die Schleuse" alle guten Eigenschaften der holländischen Malerei mit einer dem Künstler eigenen Frische der Auffassung und einer durchaus persönlichen Farbenfreudigkeit verbindet, die auch an seinen beiden kleineren Bildern: „Morgen" und „Abend" hervortrat. Bock's Arbeiten bildeten entschieden den Höhepunkt der ganzen Ausstellung, in der, wie das in der Regel bei den Holländern der Fall ist, überhaupt die Landschafter obenan standen. Unter ihnen begegnete uns neben vielen schon lang anerkannten Künstlern wie *Georg Poggenbeck*, *J. H. Wysmuller*, der durch vier verschiedene Mitglieder vertretenen Künstlerfamilie *Mesdag*, *W. Roelofs* und *P. Stortenbecker* eine Reihe bisher in Deutschland noch weniger bekannter Maler, unter denen wir hier nur *N. Bastert* („Landschaft mit Kühen", „Landschaft mit Mühle"), *A. L. Koster* („Die Tulpen- und Hyacinthenkultur bei Haarlem", „Das alte Krankenhaus in Haarlem", „die Stadt Maastricht und die Brücke über die Maas") und *F. Mondriaan* („Landschaft in Geldern", „Übles Wetter") nennen wollen. An der Spitze der Figurenmaler stand auch diesmal wieder *Josef Israels*. Er hatte zwei Gemälde beigesteuert, die „Netzflickerinnen", eine wirksame Schilderung eigenartiger holländischer Arbeitsverhältnisse, und die „Treue", ein fein gestimmtes, ziemlich dunkel gehaltenes Interieur, auf dem wir einen Hund als Beschirmer von zwei Kindern dargestellt finden, die ohne Schutz der Eltern in der ärmlichen Behausung zurückgeblieben sind. Ähnliche Interieurs, die bei den Holländern von jeher so beliebt waren, kehrten auch sonst noch wieder, doch konnten weder die Arbeiten von *B. J. Blomers* und *Alb. Neuhuys*, die ja als tüchtige Specialisten auf diesem Gebiete bekannt sind, befriedigen, da sie wohl Routine, aber auch nichts weiter als Routine verrieten. Ebensowenig war ein Fortschritt in den beiden Bildern Frl. *Therese Schwartze's* zu bemerken, im Gegenteil störte an ihrem großen Gemälde: „Lutherische Konfirmandinnen im Amsterdam" der Eindruck des absichtlichen Arrangements, obwohl die feine Charakterbeobachtung in den Gesichtszügen und in der Haltung der verschiedenen Mädchen das Bild als beachtenswert erscheinen ließ. Dagegen trat uns *N. van der Way* wiederum als ein ungewöhnlich geschickter Künstler entgegen und wusste sich uns aufs neue namentlich durch sein brillant gemaltes Aquarell: „Audienz im Kgl. Palast zu Amsterdam" bestens zu empfehlen. Die holländische Ausstellung wurde durch eine solche *Düsseldorfer* Gemälde abgelöst, von denen eine wenigstens numerisch überaus reiche Sammlung nach Dresden gebracht worden war. Höheren künstlerischen Wert aber besaßen unter den ausgestellten Arbeiten nur wenige, obwohl in technischer Beziehung kaum eine davon Anlass zu Ausstellungen gab. Die besten Leistungen gehörten auch hier wie bei den Holländern der Landschafts- und Marinemalerei an. Neben *Georg Oeder* und *Eugen Kampf*, die beide mit tüchtigen Werken vertreten waren, die aber keine neue Seite in dem Gesamtbild ihrer künstlerischen Individualität hervortreten ließen, interessirte uns in erster Linie *Louis Herzog*, ein jüngerer Künstler, der mit seiner „Heimkehr einer Schafherde", in der That eine persönliche Note anschlug und sich mit der Wiedergabe der leuchtenden Abendsonne über der dämmernden Erde als ein ebenso geschickter wie selbständiger Künstler vorteilhaft bei uns einführte. *Karl Becker's* große Marinen waren zum mindesten geschickt gemacht, doch konnte die bloße in ihnen an den Tag gelegte Geschicklichkeit einen tieferen künstlerischen Eindruck nicht hervorbringen. Unter den Figurenbildern erinnerte *Ernst Pfannschmidt's* „Predigt Christi in Bethanien" so sehr in der Ausführung und in der Komposition an die bekannte Manier *von Gebhardt's*, dass von einer eigenartigen Auffassung nicht die Rede sein konnte. Dagegen darf man *Theodor Rocholl's* „Waldrast" eines Kürassiers zu Pferde zu den besten Leistungen des mit Recht beliebten Soldatenmalers rechnen. Die Zahl der ausgestellten Bildnisse war nicht groß, doch werden sich die Besucher allgemein zu der liebenswürdigen Schilderung hingezogen gefühlt haben, die *Fred. Vezin* in dem Doppelbildnis: „Meine Frau und ich" von seinem häuslichen Glück gegeben hat. Kaum waren die Düsseldorfer Gemälde weiter gesendet worden, so stellte sich uns eine Anzahl *Münchener* Künstler mit einer Wanderausstellung vor, die dazu bestimmt ist, in möglichst vielen Städten möglichst viel Käufer anzulocken. Der Charakter der Marktware machte sich daher in der getroffenen Auswahl in besonders hohem Grade bemerkbar. Da die heute in München führenden Künstler ganz fehlten, war die Münchener Kunst in keiner Weise repräsentirt, während die Holländer und Düsseldorfer ihre Kollektionen wenigstens so zusammengestellt hatten, dass sich ein annähernd vollständiges Bild ihrer

durchschnittlichen Leistungsfähigkeit gewinnen ließ. Dem Münchener Unternehmen aber sah man es auf den ersten Blick an, wie sehr die Kunst heutzutage genötigt ist, nach Brot zu gehen. Noch bedauerlicher war es, zu bemerken, wie sehr sich einzelne Künstler, die man früher zu den leitenden Persönlichkeiten zu rechnen pflegte, unter dem Zwang der Verhältnisse vernachlässigt haben, so dass sie in einer besseren Ausstellung kaum mehr auftreten können. Wir denken dabei an *Hermann Kaulbach's* peinliche Rührscene: „Zwischen zwei Welten", an *Liezenmeyer's* Genrebild: „Vor dem Spiegel", an *Alex. Wagner's* großes Architekturbild: „Aus maurischer Zeit" und an die „Kreuzabnahme" von *Georg Papperitz*, die alle vier einen Rückgang gegenüber den früheren Leistungen dieser Künstler aufweisen, der wahrhaft betrübend erscheint. Hier kann nur noch von Handwerk, und zwar von ganz gewöhnlichem Handwerk, nicht mehr aber von Kunst die Rede sein, und man begreift angesichts dieser Proben wohl, warum die strebsamen Elemente der Münchener Künstlerschaft von einer Gemeinschaft mit diesen Auch-Malern nichts mehr wissen wollen. Glücklicherweise enthielt jedoch die Ausstellung eine Anzahl Proben, die einen weit besseren Begriff von der heutigen Münchener Malerei geben. Dazu gehörten die Landschaften *August Fink's*, *Karl Rettig's*, *August Leonhardi's* und *Karl Stuhlmüller's*, sowie die Tierbilder von *Anton Braith* und *Wilh. Frey*, während im Genrebild weder *Eduard Grützner*, noch *Friedrich Prölss* oder *Karl Raupp*, der jedesmal unglücklich ist, wenn er dramatisch sein will und seine Bilder mit überirdischen Gestalten ausschmückt, den völligen Niedergang der einst so blühenden Münchener Genremalerei novellistischer Art aufhalten können. Die Gegenwart hat für die Künstler andere Aufgaben bereit und geht über diejenigen zur Tagesordnung über, die sich aus den ausgefahrenen Geleisen nicht herauszufinden wissen. — Was geleistet werden kann, wenn sich modernes Empfinden und wirkliches Können mit einer scharf ausgeprägten Persönlichkeit verbinden, das konnte jeder mit eigenen Augen sehen, der während des Januars die *Raffaelli*-Ausstellung besuchte, durch deren Veranstaltung die *Ernst Arnold'sche* Kunsthandlung sich ein neues Verdienst um die Dresdener Kunstfreunde erworben hat. *Raffaelli* ist in der That ein Künstler, der trotz des Raffinements seiner Malweise und seinem bis zum Extrem reichenden Streben nach Charakteristik auch das blödeste Auge überzeugen muss, welche poetischen Wirkungen auf dem Wege der Hellmalerei und impressionistischer Technik erreicht werden können. Seine Darstellung malerischer Partieen aus den Pariser Straßen und Plätzen sind nicht nur das Werk eines eminent geschickten Malers, sondern üben, wie dies die Ansicht des Invaliden-Domes, der Nôtre-Dame-Kirche und des Madeleineplatzes beweisen, durch ihre helle sonnige Beleuchtung und das lichte Blau des Himmels einen unvergleichlichen Zauber auf jeden aus, der überhaupt für die Poesie des Lichtes empfänglich ist. Dabei weiß der Künstler, wie unser Menzel, mit wenigen, aber wohl berechneten Strichen seiner Schilderung des Pariser Straßentreibens den Eindruck des vollen, realen Lebens zu geben, obwohl er niemals so ins Einzelne geht, wie sein deutscher Rivale. Auch auf dem Gebiete der eigentlichen Landschaft kann er den Wettstreit mit den besten zeitgenössischen Meistern aufnehmen; das zeigt z. B. seine „Landstraße mit Pferden". Dagegen sind seine Porträts wegen ihrer offenbar übertriebenen Charakteristik weniger anziehend, und sein großes Figurenbild: „*Clemenceau* als Redner in einer Wahlversammlung" ist wohl dem Lokal entsprechend so dunkel gehalten, dass man den Apostel des Freilichtes in ihm kaum mehr wiedererkennt, während allerdings gerade in diesem Bilde sein Streben, charakteristische Typen zu schaffen, den höchsten Triumph feiert. Die Vielseitigkeit Raffaelli's ergiebt sich ferner aus seinen farbig gedruckten Radirungen und kolorirten Handzeichnungen, unter denen sich manches reizvolle und wegen seiner Eigenartigkeit interessante Blatt findet. Die farbigen Radirungen sind meistens mit fünf Kupferplatten gedruckt, die nach Herstellung von nur dreißig Abdrücken zerstört wurden. Auf diese Weise künstlich zu Seltenheiten gestempelt, verdienen sie trotz dieser Bizarrerie, die leider Mode zu werden droht, die Aufmerksamkeit aller derer, die sich für die Entwicklung des Farbendruckes interessiren. Am wenigsten haben uns die plastischen Arbeiten des Künstlers, seine Bronzen und Reliefs, befriedigt. Die beiden Bronzebüsten: „Herr und Madame Dennis" mögen wegen ihrer humoristisch-satirischen Auffassung unbeanstandet bleiben, aber die Reliefs, die als durchbrochene Arbeit ohne Hintergrund behandelt sind, schließlich aber doch bei der Aufstellung durch Aufspannen von Sammet einen Hintergrund erfordern, sind offenbare Verirrungen des Künstlers, den das Streben nach dem Neuen in diesem Falle zu Ungeheuerlichkeiten verführt hat. — Wenig Geschmack wussten wir auch den gleichzeitig ausgestellten allegorischen und mythologischen Bildern des Münchener Malers *W. Voltz* abzugewinnen. An ihnen zeigt sich der Einfluss *Böcklin's* nach seiner schlimmen Seite, so dass uns das alte Sprichwort: „quod licet Iovi, non licet bovi" unwillkürlich in Erinnerung kam und wir dem Künstler nur raten können, sich recht kräftig vom Geiste des modernen Naturalismus durchdringen zu lassen, statt sich von der Neigung zu symbolistischen Farbenduseleien den Kopf verrücken zu lassen. — Mit um so größerer Teilnahme nahmen wir die Fortschritte wahr, die *Paul Baum* in einer Reihe bei Arnold ausgestellter Ölgemälde und Handzeichnungen seit seinem Auftreten bei Lichtenberg vor einigen Jahren gemacht hat. Er ist in der Wahl seiner Motive immer noch etwas einseitig, geht aber doch nicht mehr bloß, wie früher, auf das Reizlose aus, sondern versteht es vielmehr, seinen Flachlandschaften, in denen jetzt das Wasser eine hervorragende Rolle spielt, durch die Einfügung von Bäumen und Buschwerk und durch die feine Behandlung der meist klaren Luft einen eigenen Reiz zu geben. Ein Beispiel dieser Art war seine Landschaft nach einem Motiv von der Warnow, während seine grüne Wiese, die mit massenhaften gelben Blumen bedeckt ist, in ihrer sonnigen Pracht ein Zugeständnis an die moderne Farbenfreudigkeit enthält, das in einem direkten Gegensatz zu seinen früheren Schöpfungen steht. Für Dresden haben seine leicht aquarellirten Zeichnungen von Dresdener Stadtbildern ein besonderes Interesse, da es ihm gelungen ist, in ihnen den altgewohnten Ansichten einen neuen Reiz abzugewinnen. Wir heben unter ihnen als äußerst gelungen hervor die Ansicht der Augustusbrücke mit ihrem wogenden Leben, die von der Elbe aus aufgenommen ist, einen Blick über das italienische Dörfchen nach der Frauenkirche und eine Ansicht der Neustadt bis zur Dreikönigskirche, alle drei technisch ebenso eigenartig behandelt wie malerisch gesehen. — Neben diesen Darbietungen der Arnold'schen Kunsthandlung blieben diejenigen des Lichtenberg'schen Salons weit zurück. Hier herrschte in letzter Zeit die Marktware zu sehr vor und erschien die Galanterie gegen mehr oder minder dilettantische Damen zuweit getrieben. Zu dieser wird man die amerikanische Bildhauerin *Cadwallador-Guild* allerdings nicht rechnen dürfen. Sie debütirte mit einer großen Anzahl von Büsten, unter denen diejenige *Hans Thoma's* und des Dr. *Henry Thode* durch ihre Ähnlichkeit und technische Vollendung angenehm auffielen, während die meisten übrigen Büsten,

die nach den gewählten Bezeichnungen, wie „Mutterlos“, „Enten“ etc. als Charakterstudien gedacht zu sein scheinen, zu wenig Charakterisches hatten und zu ungleichmäßig gearbeitet waren, um einen dauernden Eindruck zu hinterlassen. Endlich wurde Dresden bei Lichtenberg auch noch durch die infolge der angeblichen Ausgrabung von *Bach's* Schädel veranstalteten Bachausstellung beglückt und mit der auf Grund von *His'* gelehrten Untersuchungen angefertigten Bachbüste des Leipziger Bildhauers *Seffner* bekannt gemacht.

H. A. LIER.

VOM KUNSTMARKT.

Kölner Kunstauktion. Am 26. und 28. März d. J. findet in *Köln* bei J. M. Herberle (H. Lempertz' Söhne) eine Versteigerung der Sammlungen des † Rentners Ludwig Bruchmann statt. Der übersichtliche Katalog weist 363 Nummern von hervorragenden Gemälden alter Meister der niederländischen und deutschen Schule (17 Nrn.), ferner Kupferstiche, darunter manche interessante Seltenheit, endlich Kunstgegenstände (Porzellane, Bronzen etc.) auf.

Dresden. Der Hofkunsthandlung *Ernst Arnold* ist ein Ölgemälde von Otto Lingner in einer O. L. Nr. 3 bezeichneten Kiste abhanden gekommen, vor dessen Ankauf gewarnt wird. Das Nähere erhellt aus dem untenstehenden Inserat.

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 11/12.

Ernst Berger. Einladungskarten für Künstlerfeste einst und jetzt. — Hermann Riegel. Die Betrachtung der Kunstwerke. — Dr. Hans Schmidkunz. Der Dilettant. — Distichen von Arthur Fitger.

Gazette des Beaux-Arts. März 1896. Nr. 465.

Le Grenier (dernier article); von M. Edm. de Goncourt. — Les peintures italiennes de New-York et de Boston; von M. B. Berenson. — Isabelle d'Este et les artistes de son temps (5. article); von M. Charles Yriarte. — Le Musée de Bale (2. article); von M. Antony Valabrègue. — Jean Perréal (3. article); von M. R. de Maulde la Clavière. — Rose van Thieghem et ses filles; von M. A. R. — La maison des Vettii à Pompéi; von le vicomte A. d'Agiout.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN Heugasse 58. — BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 20. 26. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Da ich vom 27. März bis 27. April d. J. zu Studienzwecken verreise, bitte ich alle Einsendungen während dieser Zeit direkt an die Verlagshandlung nach Leipzig zu adressiren.

Wien, Mitte März. ***C. v. LÜTZOW.***

NEUE RAFFAEL-FORSCHUNGEN.

Zur Raffael-Litteratur liegen zwei vortreffliche Arbeiten jüngerer Forscher vor, welche die Entwicklung des Meisters und sein Verhältnis zu den Schülern in neuer, überraschender Weise beleuchten.

Autor der ersten Schrift[1]) ist *Wilhelm Vöge* in Straßburg, dessen grundlegende Abhandlung zur Geschichte der mittelalterlichen Skulptur in Frankreich in der Kunstchronik unlängst nach Verdienst gewürdigt wurde. Der Verfasser geht auch in seiner Arbeit über Raffael von einem großen Meister der Skulptur aus, von Donatello, und schickt seinen Untersuchungen über dessen Einfluss auf Raffael die thatsächliche Bemerkung voraus, dass es uns überhaupt noch an jeder klaren Einsicht in das Verhältnis der älteren italienischen Plastik zur Kunst des klassischen Zeitalters mangelt.

Welch große Bedeutung in Wahrheit die Skulptur des Quattrocento und speziell die Kunst des Donatello für die italienischen Maler der Blütezeit und in erster Linie für Raffael hatte, das wird nun eben von Vöge mit eminentem Scharfsinn dargethan. Den Hauptgegenstand seiner Untersuchung bildet der Cyklus der Bronzereliefs von Donatello mit den Wunderthaten des heiligen Antonius im Santo zu Padua.[2]) Schon Rob. Vischer und Schmarsow haben vor Jahren auf einzelne Berührungspunkte zwischen den Werken Raffaels und diesen figurenreichen, lebensvollen Kompositionen hingewiesen. Das früheste von den Gemälden Raffaels, dessen Vorbild wir in einem Donatello'schen Relief erkennen können, ist die Madonna Tempi der Münchener Pinakothek. Unter den zahlreichen Kompositionen verwandter Erfindung (von Luca della Robbia, Mantegna, Fra Bartolommeo u. A.) steht keine dem Madonnenbilde Raffael's so nahe wie das kleine Tondo, welches auf dem Donatello'schen Relief mit der Geschichte vom Säugling und der Mutter im Santo zu Padua das Bogenfeld über der Mitte des Bildwerkes ziert. Aber weit wichtiger noch für die Erkenntnis der engen Beziehungen zwischen Raffael und den Paduaner Werken Donatello's sind die Stanzen. Sie enthalten eine ganze Reihe von Motiven, die entweder schlagend als direkte Entlehnungen oder als prächtig aufgegangene Blüten der von dem älteren Meister dargebotenen Keime sich erweisen. So ist z. B. die Gruppe der drei Figuren ganz rechts auf dem oberen Treppenabsatz der „Schule von Athen“ dem Donatello'schen Relief mit der wunderbaren Findung des Herzens nachgeschaffen und zwar einer Gruppe von Figuren, welche gleichfalls ganz zur Rechten der Komposition, nahe dem Rande derselben stehen. Ebenso bieten das „Incendio del Borgo“, die „Disputa“ und die „Anbetung des goldenen Kalbes“ in den Loggien frappante Übereinstimmungen dar mit einzelnen Figuren und Gruppen in dem genannten Paduaner Bildwerk und mit dem ebendaselbst befindlichen Relief des Eselswunders.

1) *Raffael* und *Donatello*. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst. Mit 21 Abbildungen im Text und 6 Lichtdrucktafeln. Straßburg, Heitz. 1896. 38 S. Fol.

2) Wir bemerken bei diesem Anlass, dass der Altar im Santo mit den Bronzen Donatello's kürzlich, unter der Leitung von Camillo Boito, wieder zusammengestellt worden ist. Photographieen davon machte Alinari. S. den Bericht darüber im Archivio stor. dell' arte 1895, Fasc. III.

Die Donatello'sche Komposition mit dem Wunder der Herzensfindung enthält den Keim zu der wunderbaren Gruppe der beiden Gestalten auf der Heliodorfreske, welche links den Sockel der Säule erstiegen haben, um von oben dem Vorgange zuzuschauen. In gleicher Weise sind andere Raffaelische Fresken in den Stanzen, z. B. die Schenkung des Konstantin, „ganz erfüllt von Donatellesken Lehnfiguren". Also auch die entschieden von den Schülern ausgeführten Werke, zu denen die von Penni entworfene und gemalte Schenkung Konstantin's gehört.

Eine der schönsten Partieen der Vöge'schen Abhandlung besteht in dem Nachweis dessen, was Raffael Neues in seinem Vorbilde Donatello erblickt und deshalb in seine Kunst aufgenommen hat. Es war die dramatisch bewegte Masse! Bei den älteren Florentinern, von Masaccio bis auf Ghirlandajo, sehen wir die Haupthandlung von zahlreichen Zuschauern begleitet. Aber diese Figuren „schreiten etwa wie ein antiker Chor dahin"; es sind konventionelle Statisten. Bei Donatello gerät diese Masse in Fluss, „er lässt das Volk hineinströmen in die Versammlung". Das war es, was Raffael als den bahnbrechenden Fortschritt des großen Realisten erkannte, und worauf er zurückgriff, wenn er Ähnliches wie jener darzustellen hatte. Dass dabei stets jener entzückende Schöpfungsprozess, der das Walten des Genius kennzeichnet, auch in der Umgestaltung des fremden Vorbildes leuchtend zu Tage tritt, braucht nur angedeutet zu werden. Wir erkennen in der Aufnahme der Vorbilder „gleichsam nur die unteren sichtbaren Sprossen einer Leiter, deren obere uns in himmlischem Glanze verschwinden."

Der Autor sucht darzuthun, dass Raffael die Reliefs in Padua selbst und zwar bei einem von Florenz aus etwa 1506 dort gemachten Besuche studirt und nach ihnen gezeichnet hat. Eine dieser eilig hingeworfenen, geistvollen Skizzen erkennt er in dem Blatte der Uffizien, Nr. 1454, Rahmen 273, welches auf Taf. I der Vögeschen Publikation reproduzirt ist. Man mag ihm in dieser Hinsicht beipflichten oder nicht, man mag über den Weg, den Raffael eingeschlagen hat, um sich die Donatelloschen Kompositionen einzuprägen, so oder so denken: die Thatsache steht von nun an fest, dass Donatello an einem der entscheidendsten Punkte von Raffael's Entwicklung, nämlich bei der Begründung des dramatischen Stils seiner römischen Fresken, tief in das Wesen der Kunst des Urbinaten eingegriffen hat. —

An der Stelle, wo von der Teilnahme der Schüler Raffaels an diesem geistigen Zusammenhange mit Donatello die Rede ist, gedenkt Vöge der trefflichen Abhandlung *Hermann Dollmayr's* in Wien, welche für unser Urteil über die Stellung und Bedeutung der Werkstattgenossen Raffael's grundlegende Wichtigkeit beanspruchen darf.[1]) Dollmayr beseitigt darin den „vagen Begriff der Schule" und lässt an deren Stelle bestimmte künstlerische Persönlichkeiten treten, deren Wesen und Ausdrucksweise sich ziemlich scharf trennen und namentlich von der Kunst ihres Meisters unterscheiden lässt.

Es waren deren lange nicht so viele, wie man früher angenommen hat. Wenigstens kann in den ersten Jahren von Raffael's römischem Aufenthalt von einer „Einrichtung seiner Werkstätte auf großem Fuße" nicht die Rede sein. Damals waren es ausschließlich *Giovan Francesco Penni* und *Giulio Romano,* welche ihm zur Seite standen. Sie sind überhaupt als seine einzigen „Schüler im vollsten Sinne des Wortes" zu betrachten, als „die beiden Lieblinge, denen er zeitlebens seine innigste Zuneigung schenkte".

Erst in den Tagen, „wo man mit den Vorbereitungen zu den Loggien begann", sah sich Raffael veranlasst, den Kreis der Werkstattgenossen zu erweitern. Neben Giulio Romano und Penni trat als gleichgestellter Mitarbeiter *Giovanni da Udine,* „und diesem unterstanden wieder eine Anzahl Gehilfen: *Perino del Vaga*, *Pellegrino da Modena, Vincenzio da San Gimignano* und, wenn man will, *Polidoro da Caravaggio*". In der Zeit nach den Loggien verringerte sich die Gehilfenschar bald um den Einen oder Anderen.

Die beiden eigentlichen Schüler haben übrigens, nach Dollmayr's Untersuchungen, an den früheren Arbeiten Raffael's auch nur einen sehr geringen Anteil. Dollmayr will nicht daran glauben, dass die fremde Hand, die sich in der „Grablegung" der Galerie Borghese und in den Federzeichnungen dazu erkennen lässt, auf die Mitwirkung von Gehilfen deute. Das darin Anstößige, meint er, wird wohl eher in späteren Überarbeitungen seinen Grund haben. Von Penni ist es gestattet anzunehmen, dass er schon in Florenz als „Fattore" (Malerbursche) in Raffael's Werkstätte getreten ist. Er behielt, als erster Genosse desselben, den Namen des Fattore sein Leben lang. Dass er aber bei den Fresken der ersten beiden Stanzen selbstthätig für wichtigere Dinge mit beteiligt gewesen sei, ist nicht nachzuweisen. Dasselbe gilt von Giulio Romano. „Alles, — sagt Dollmayr in Bezug auf die zwei ersten Stanzen — was wir einigermaßen anzunehmen berechtigt sind, ist, dass Penni und Giulio Romano Dienste am untergeordneten Beiwerke, an der Architektur und an den Ornamenten geleistet haben". — Sichtbar wird die Thätigkeit eines Schülers allein bei der „Vertreibung des Attila" — und zwar in der Landschaft. Diese trägt alle charakteristischen Züge der Art des Penni. An Giovanni da Udine, den man früher gewöhnlich nannte, ist nicht zu denken. — Mit der dritten Stanze wird die Sache anders: da wurde die Hilfe der Schüler in größerem Umfange herangezogen. Die Gehilfen arbeiteten nach Skizzen und Studien, die ihnen der Meister zur Ver-

1) Raffael's Werkstätte. Sep.-Abdr. aus dem XVI. Bande des „Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses". Wien, 1895. 133 S. Fol. mit 14 Tafeln.

fügung stellte. Auf diese Weise entstand der „Burgbrand“, im Wesentlichen durch das Zusammenarbeiten Raffael's mit Penni.

Wie bedeutend sich der Umfang des Anteils der Schüler an den Arbeiten Raffael's gestaltet hat, wird nun von Dollmayr im weiteren Verlaufe seiner Untersuchung dargethan. Als gemeinsames Werk des Penni und Giulio Romano stellt sich z. B. die Madonna Franz des Ersten im Louvre heraus, als Werke des Penni allein die Madonna dell' Impannata im Palazzo Pitti, der Johannes der Täufer in den Uffizien, die Vierge au Diadème im Louvre, die Madonna von Monteluce im Vatikan u. a. Einen viel weiteren Kreis, als man früher dachte, beschreiben die Arbeiten der Schüler an den späteren Fresken der römischen Zeit Raffael's, den Loggien, der Farnesina und an den Teppichen. — Wir müssen uns mit diesen Hinweisen begnügen und begrüßen Dollmayr's Forschungen neben denen Vöge's nochmals als mustergiltige und fruchtbringende Beiträge zur Kunstgeschichte der Blütezeit Italiens. *C. v. L.*

PARISER GEMÄLDEFABRIKEN.

Unter diesem Titel bringen die „Münchener Neuesten Nachrichten“ v. 12. Febr. eine Pariser Korrespondenz, die wir als Beitrag zur Charakteristik des modernen Kunsthandels reproduziren. Der Korrespondent schreibt:

Nicht genug, dass in Paris an die 20,000 Maler und Malerinnen mit Kunst und Fleiß, Kummer und Öl jährlich einige hunderttausend Bilder produziren, die mehr oder weniger Anspruch auf Kunstwert haben und allenfalls in „Salons“, Kunstvereinen und anderen Ausstellungen figuriren können, giebt es hier noch besondere Fabriken, wo Ölgemälde dutzend- und grossweise angefertigt werden, Fabriken mit wirklicher „Handarbeit“, bei denen sogar viele vormals hoffnungsvolle Schüler der Akademie ihr Brod finden. Bekannt war das schon lange. Neuerdings aber hat ein kleiner Vorfall die öffentliche Aufmerksamkeit wieder auf jene Werkstätten gelenkt und ihnen eine unwillkommene Reklame gemacht, — unwillkommen insofern, als ihre Besitzer doch mehr oder weniger auf die Dummheit und Geschmacklosigkeit des Publikums spekuliren und es deshalb lieber hätten, wenn ihre Verdienste im Stillen blieben.

In Nantes sollte dieser Tage eine öffentliche Versteigerung von Gemälden stattfinden. Der Kunstverein der Stadt ließ jedoch dem Auktionator die Auktion in aller Form durch den Gerichtsvollzieher verbieten. Er stützte sich hierbei auf ein Gesetz vom Jahre 1841, das die öffentliche Versteigerung neuer Waren untersagt. Der Auktionator wandte sich zum Schutz seines Gewerbes an den Vorstand seiner Korporation, die ihrerseits die Sache gerichtlich zum Austrag bringen und nötigenfalls bis in die höchsten Instanzen gehen will. Von Wichtigkeit ist die Entscheidung besonders für eine gewisse Art von Gemäldehandel, der in Paris, im „Hôtel des Ventes“, seinen Hauptsitz hat. Es ist dies eben das Geschäft der erwähnten Gemäldefabrikanten en gros.

Steigt man die Treppe des Pariser Auktionshauses hinan, so kommt man im Zwischenstock links in den Saal 21, der an jedem Nachmittag dicht gestopft voll Käufer ist. Dort werden eingerahmte Gemälde versteigert und gehen zu Preisen ab, die scheinbar nicht einmal den Wert des Rahmens erreichen. Ein Tierstück, eine Landschaft oder auch ein Stillleben in Öl, 33 auf 40 oder 25 auf 30 Centimeter groß, kauft man in „Goldrahmen“ für 5 Frcs., größere Figurenbilder für 10—12 Frcs. Die Bilder sehen auf den ersten Blick nicht übel aus. Sie haben flotten Pinselstrich und imponiren dem ungeübten Auge des Durchschnittskäufers. Hunderte von Leuten, die einen Blick in den Saal werfen und die Billigkeit der Ware bemerken, lassen sich fangen und sagen sich, selbst wenn sie an dem Kunstwert der Bilder zweifeln: „5 Frcs. ist wenigstens der Rahmen wert“. In der That ist er es aber nicht wert, und es lässt sich nachweisen, dass die Verkäufer noch einen guten Schnitt machen.

Die Fabrikanten wohnen größtenteils in der Gegend der Rue des Petites Écuries, bei den Boulevards, einige auch auf dem linken Seineufer in der Nähe der Weinhallen. Die Rahmen lassen sie von Lehrlingen, die nur 25 Centimes für die Stunde bekommen, aus Leisten anfertigen, die modellirt zu billigem Preis aus Norwegen bezogen und mit sogenanntem halbfeinem Gold, d. h. mit schlechter Bronze „vergoldet“ werden. Zur Herstellung der Gemälde haben sie ein Personal verkommener Maler, die auf dem Speicher arbeiten. Jeder pinselt sein Dutzend auf einmal nach gleichem Muster: Landschaft mit Bach und Haus, Blumenstück oder Stillleben. Mit dem Pinsel voll Farbe geht er von einer Leinwand zur andern und streicht das Nötige auf. Ist das Dutzend fertig, so bekommt er als Lohn 3 Frcs. 60 Centimes = 30 Centimes fürs Stück und dafür hat er noch die Farbe zu liefern! Welcher Qualität diese Farben sind, kann man sich denken. Figurenbilder werden nur in größerem Format hergestellt. Für das Gemälde von 1 Meter auf 81 Centimeter bekommt der Maler 4 Frcs.

Sehen wir, was bei dem Geschäft herausspringt! Bei einem Bild von 25 auf 30 Centimeter kostet die Leinewand aufgespannt 50 Centimes, der Rahmen 3 Frcs., die Malerei 30 Centimes, das Ganze 3 Frcs. 80 Centimes. Zu 5 Frcs. wird es im Durchschnitt verkauft, macht 1 Frcs. 20 Centimes Reingewinn. Die Gemälde kommen in vollen Ladungen von Möbelwagen im Hôtel des Ventes an und gehen ab wie die warmen Semmeln. Schwunghaft wird auch der Export betrieben. Ganze Eisenbahnwagen voll von den bewussten „Kunstwerken“ fahren nach Havre, Nantes und Marseille, wo die Waren nach Amerika und Australien eingeschifft werden. Es giebt eben in aller Welt geschmackloses Publikum genug, um dergleichen Schund an den Mann zu bringen.

Seit einiger Zeit veranstalteten die Fabrikanten auch Versteigerungen nach Pariser Art in den Provinzialstädten. Der Kunstverein von Nantes hat ihnen hierbei eben vorläufig das Handwerk gelegt. Gespannt ist man nun auf die gerichtliche Entscheidung der Streitfrage. Wird das Gesetz von 1841 in seinem vollen Umfang angewendet, so verlieren die Kunst-Schmierfinken ihre beste Gelegenheit, dem Publikum ihr Machwerk aufzuhängen. Unter allen Umständen ist es aber schon gut, dass das Aufsehen, das der Prozess erregt, den thörichten Käufern die Augen öffnet und sie über den Unwert der feilgebotenen Ware aufklärt. Die Gemäldefabrikanten hätten es jedenfalls vorgezogen, wie die Veilchen im Verborgenen zu blühen.

BÜCHERSCHAU.

H. A. L. *Julius Schnorr's Tagebücher.* Im vierten Jahrgange der von dem Verein für die Geschichte Dresdens herausgegebenen „Dresdener Geschichtsblätter" (Dresden, Wilhelm Baensch 1895. 4°.) hat Prof. Dr. Franz Schnorr von Carolsfeld angefangen, Auszüge aus den Tagebüchern seines Vaters, des Malers Julius Schnorr von Carolsfeld, zu veröffentlichen, auf die wir hierdurch aufmerksam machen wollen, da sie nicht nur willkommenes Material für eine künftige, eingehendere Biographie des Künstlers selbst beibringen, sondern auch für die speziellere Dresdener Kunstgeschichte um die Mitte unseres Jahrhunderts von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit sind. Schnorr's Aufzeichnungen beginnen mit dem Mai des Jahres 1849 und reichen, wenn auch nicht lückenlos, bis zum Jahre 1861. In dem bisher mitgeteilten Bruchstücke — eine Fortsetzung ist, wie wir hören, beabsichtigt — interessirt zunächst allgemein die Schilderung der Gefahren, welche die Dresdener Galerie, die damals noch in dem heutigen Johanneum untergebracht war, während des Dresdener Maiaufstandes bedrohten. Sodann tritt ganz ungesucht der wesentliche Anteil hervor, den Schnorr als Galeriedirektor an der Überführung und Neuaufstellung der Galerie in dem von Semper errichteten Museumsbau gehabt hat, der aber bisher bei der Erzählung und Würdigung seiner Dresdener Periode noch nie hinreichend berücksichtigt worden ist. Auch an der Leitung der Geschäfte des sächsischen Kunstvereins war Schnorr in jenen Jahren viel lebhafter beteiligt, als man bisher geglaubt hat. Seine Hauptbeschäftigung bildete allerdings damals die Vorbereitung seines großen Bibelwerkes, über dessen Ursprung, Wachsen und Werden die Tagebuchaufzeichnungen wertvolles Quellenmaterial enthalten. Für bedeutsam erachten wir auch die Angaben, die sich auf Schnorr's Stellung zu dem durch *Kaulbach's* bekannten Freskencyklus an der neuen Pinakothek entfachten Streit über die Bedeutung der älteren Münchener Kunst beziehen. Es wäre zu wünschen, dass sie in dem noch ausstehenden zweiten Bande der *Müller*'schen Kaulbachbiographie Verwendung finden möchten. Im übrigen verweisen wir auf die zahlreichen Urteile, die Schnorr über den Charakter und die Leistungen so mancher seiner Kollegen in der Kunst niedergeschrieben hat. Bei der großen Milde seines Wesens und seiner seltenen Bescheidenheit sind sie gewiss als beachtenswert anzuerkennen, und wo er sich einmal zu einem scharfen Ausspruch veranlasst sieht, wie in der Charakteristik Quandt's, ist seine Meinung ohne Zweifel nicht leichter Hand abzuweisen. Was er über die bekannten belgischen Bilder von Gallait sagt, trifft den Nagel auf den Kopf, und staunend liest man bei der Besprechung eines Bildes von Bary, das an das Bibelwort: „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid" anknüpft, die Worte: „Diese Figuren sind im Gewande der Neuzeit, und das ist recht. Christus ist nicht bloß für die vergangenen Geschlechter, sondern auch für uns." Äußerst wohlthuend berührt endlich der Zug schlichter Frömmigkeit und wahrer Vaterlandsliebe, der das Ganze durchdringt, und der sich mit der entschieden liberalen Auffassung des Künstlers in politischen Dingen wohl verträgt.

* Unter dem Titel *„Das Museum"* giebt *W. Spemann* (Stuttgart und Berlin) im Verein mit einer Anzahl namhafter Kunstgelehrten ein Lieferungswerk heraus, das den Gedanken des „Klassischen Bilderschatzes" von Bruckmann in verbesserter und bereicherter Form variirt. Das Werk soll die Meisterwerke der Malerei und Plastik von den Zeiten der Antike bis zur Gegenwart in photomechanischen Reproduktionen zu mäßigem Preise veranschaulichen und den Beschauer zugleich durch kurze Texte kunstgeschichtlichen und ästhetischen Inhalts in deren Verständnis einführen. Als Proben liegen im ersten Heft u. a. Dürer's Holzschuher, Holbein's Darmstädter Madonna, Michelangelo's Moses, Giorgione's Madonna von Castelfranco und andere bekannte und häufig reproduzirte Prachtstücke alter Kunst zumeist in gelungenen Phototypieen vor, in deren Gesellschaft sich der etwas flau herausgekommene Tiroler Landsturm von Defregger seltsam genug ausnimmt. In der Folge wird eine sorglichere Wahl und Mischung seltener Werke mit altbekannten dem Unternehmen zu statten kommen. Hinsichtlich der litterarischen Mitarbeiter können wir nicht umhin, unserer Befriedigung darüber Ausdruck zu geben, dass manche ernsthafte Vertreter der Kunstwissenschaft, die noch vor kurzem den wunderlichen Bocksprüngen des „Pan" beifällig zuschauten, hier nun glücklich zu der Propaganda der bewährten alten Kunst zurückgekehrt sind. Für das nächste Heft des „Museums" wird u. a. als erste Antike der schöne weibliche Kopf aus Pergamon in Berlin angekündigt. Es sollen pro Jahr 20 Lieferungen (à 1 M.) erscheinen. Die Ausstattung in Druck, Papier und Umschlag zeigt die von dem Verleger stets bewährte Eleganz.

NEKROLOGE.

Am 3. März starb in *Wien* Ferdinand Ritter *von Kirschner*, der Vollender der Burgfassade gegen den Michaelsplatz. 1821 in Wien geboren, erhielt er 1845 den grossen Kaiserpreis an der Akademie der bildenden Künste, deren wirkliches Mitglied er war. Von ihm rührt auch der Entwurf zum Sarkophage des Kronprinzen Rudolf her. —:—

WETTBEWERBUNGEN.

=tt. *München.* — Der hiesige Magistrat hat unter den schon seit einigen Jahren hier wohnenden Künstlern einen öffentlichen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die Ausmalung des Kuppelgewölbes der Einsegnungs-Rotunde im neuen Leichenhause des östlichen Friedhofes ausgeschrieben und den 1. Juli 1896 als Ablieferungstermin bestimmt. Die Bemalung soll sich dem in altchristlicher Architektur hergestellten Neubaue harmonisch anschließen und werden unter Berücksichtigung des Zweckes, dass der Raum zur Versammlung der Leidtragenden bei der Einsegnung der Leichen dient, hervorragende Momente des christlichen Glaubens darzustellen beabsichtigt. Als Gesamtkosten für die Bemalung der Kuppel einschließlich aller

Vorarbeiten ist die Verwendung von 25000 M. von der Münchener Stadtgemeinde in Aussicht genommen und sollen nur die Fresko- oder Mineralmalerei, oder das stereochromische Verfahren bei der Ausführung in Frage kommen. Unter den neun Preisrichtern befinden sich sieben Maler: Akademie-Direktor Ludwig von Löfftz, die Professoren Friedrich August von Kaulbach, Rudolf Seitz, Ludwig Herterich, Paul Höcker, August Spieß und Alexander Wagner, sowie die beiden Architekten Josef Bühlmann und Adolf Schwiening; es sind vier Preise im Betrage von 1000 M., 500 M., 300 M. und 200 M. festgesetzt.

DENKMÄLER.

⊙ *Die Ausschmückung der Siegesallee in Berlin* mit den Statuen brandenburgisch-preussischer Herrscher ist nunmehr definitiv geregelt worden, nachdem am 16. März in Gegenwart des Kaisers eine Probe mit einem gemalten Koulissenmodell gemacht worden ist. Das Koulissenmodell gab alle Teile der Anlage, die umgebende Hecke, die halbkreisförmige Bank, das Standbild und die Büsten in den geplanten Größenverhältnissen wieder. Danach wird jede Gruppe an der Straßenfront etwa 8 m breit, jedes Standbild ungefähr 2,50 m hoch und jede der Büsten etwas über lebensgroß sein. Zunächst sind die vier ersten Markgrafen aus dem Hause Ballenstedt in Auftrag gegeben worden, und zwar an die Bildhauer Schott, Unger, Uphues und Boese. Sie sollen in einem Jahre fertig werden und dann jährlich vier weitere folgen, so dass der ganze Schmuck, der aus 32 Gruppen bestehen soll, ich acht Jahren vollendet sein wird. Die Gestaltung der Architektur ist dem Architekten Halmhuber übertragen worden. Die Ausführung wird nicht, wie ursprünglich beabsichtigt war, in tiroler, sondern in carrarischem Marmor erfolgen.

=tt. *München.* Das vom Berliner Bildhauer Emil Hundrieser modellirte Reiterstandbild für das Kaiser Wilhem I.-Denkmal auf dem Kyffhäuser wurde durch die hiesige Hof-Kunstanstalt von Heinrich Seitz in Kupfer getrieben und erforderte bei unausgesetzter Beschäftigung von 25—30 Gehilfen 1¼ Jahr; das jetzt vollendete Werke erreicht 9½ m Höhe. Eine weitere Figur zum Kyffhäuser-Denkmal stellt die Geschichte als sitzende Frauengestalt in kriegerischer Tracht dar; dieselbe wurde vom hiesigen Kupferschmiedmeister Kiene nach Hundrieser's Modelle in Kupfer getrieben und erreicht eine Höhe von 5,60 m. Beide Kolossal-Bildwerke werden vor dem bereits vollendeten 65 m hohen Steinturme aufgestellt und das ganze Denkmal, welches die deutschen Landes-Krieger-Verbände Kaiser Wilhelm I. errichten, am 18. Juni dieses Jahres zur feierlichen Enthüllung gelangen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

München. — Professor *Albert Keller* führte auf dem Gebiete der intimen kleinen Ausstellungen eine Neuerung dadurch ein, dass er sein Atelier einige Tage allen „Freunden seiner Kunst“ öffnete. Diese Art der Ausstellung ist wohl eine der glücklichst gewählten, die es überhaupt geben kann. Nicht allein, dass alle neben den neuen für die Öffentlichkeit bestimmten Sachen auch all die älteren und ältesten Skizzen und intimen Aufzeichnungen, die wohl eine jede Malerwerkstätte beherbergt, bewundern konnten; schon der Arbeitsraum selber konzentrirt das Interesse und das Verständnis für die Geistessphäre des Künstlers viel besser, als die bestorganisirte Ausstellung. — Eine neue Charakteristik des Meisters geben zu wollen, käme fast einer Kränkung desselben gleich. Es sei genug, gesagt zu haben, dass all die bekleideten und nackten Frauengestalten echte Werke seiner Hand sind, die sein bewundernswertes malerisches Können von neuem darlegen. Und doch thut es einem fast leid, dass Keller die phantastische Märchenstimmung, die in manchen alten Skizzen von der Wand leuchtet, so ganz verlassen hat, besonders da er in ihnen schon ganz auf der Basis seiner heutigen modernen Anschauungen steht. — Im *Kunstverein* fand kürzlich die Ausstellung der zur Verlosung angekauften Bilder statt. Obwohl nun gar nicht zu leugnen ist, dass bei diesen eine stattliche Anzahl wirklich guter Leistungen war, so macht doch das Ganze noch keinen, große Hoffnungen erweckenden Eindruck. Möchte doch dort endlich einmal das Ende der breiten Bettelsuppen herankommen und der Verein seinem Namen gerecht werden! Vereinzelte Anzeichen der Besserung sind ja vorhanden. Neulich war eine ganz vorzügliche Kollektivausstellung des Münchener Radirvereins aufgestellt, der mit seinen rein künstlerischen Leistungen den großen Saal füllte und klar zeigte, mit welch regem Interesse sich die gesamte jüngere Künstlerschaft den Problemen der zeichnenden Künste zuwendet. Leider ist es hier nicht möglich, länger bei den Einzelleistungen zu verweilen; nur eines Künstlers möchte ich Erwähnung thun, der sich kurz vorher auch durch eine besondere Kollektivausstellung hervorgethan: *H. Urban.* Ein jeder, der an künstlerischen Fortschritten seine ehrliche Freude hat, muss sie vor Urban's Arbeiten empfinden. Bis noch vor kurzem stark in einer schwächlichen Nachempfindung Böcklins befangen, zeigt er sich hier so auf eine persönliche Note abgeklärt, dass von einer Unselbständigkeit nicht mehr die Rede sein kann und er sich nur noch soweit im Banne des großen Schweizers zeigt, als die gesamte moderne Kunst unter jenem Zeichen steht. Solange es sich nur um eine gemalte Phrase handelt, ist es ganz am Platz, über solche Äußerungen zum folgenden überzugehen, nicht aber da, wo jemand gesagt hat, was ihm ums Herz war. Und dies letztere war hier bei Urban zweifelsohne der Fall. — Noch eine andere Kollektivausstellung war sehr interessant: die des verstorbenen älteren *Bennewitz von Loefen.* Man sah hier vor den ausgestellten Skizzen mit Erstaunen, welch feiner Landschafter es gewesen, den man in seinen Bildern nur als Vertreter einer absterbenden Epoche gekannt. Hier in den Naturstudien, wo er nicht durch die Brille bekannter Komponirregeln gesehen, entwickelt er eine Feinheit und Intimität des Tons, der in ihm einen beachtenswerten Vorläufer des Modernen erkennen läßt. — Ein „Ereignis“ für München war die Gründung der *Hirth*'schen *„Jugend“.* Sie sollte ein Tummelplatz aller jungen Kräfte werden und nur der, der nicht das Programm gelesen, konnte ein stilles, geklärtes Blatt erwarten. Die „Jugend“ sollte aber eben ein Organ für das viele Gute, aber Ungeklärte werden, und da die meisten Familienzeitschriften nur das Schlechte, dem nie eine Abklärung blüht, zu bringen pflegen, war das Programm wahrhaftig nicht so schlecht. Trotzdem blieben die ersten Hefte hinter den Erwartungen zurück, und ein gewisser Teil der Münchener fiel mit einer Art Heißhunger lästernd über das Blatt her. Nun aber zeigt sich von Nummer zu Nummer mehr, was dasselbe eigentlich will, und da wäre es doch schon böser Wille, wollte man nicht anerkennen, dass hier etwas sehr Beachtenswertes entsteht, das sich gewiss den anderen hochbedeutenden Schöpfungen Hirth's würdig anreihen wird. Jugend hat keine Tugend, und wenn man hie und da eine Zeichnung lieber missen wollte, so ist das doch kein Grund, ein Unternehmen, das aus rein künstlerischen Gesichtspunkten geleitet wird und den geschäftlichen Interessen zu Lieb nie dem Moloch Publikum opfert, nicht mit Anerkennung zu begrüßen. *SCH.—NBG.*

Die *Theodor Graf'sche Sammlung antiker Porträts* hat kürzlich in Wien, I. Kolowratring Nr. 7, ihre permanente Aufstellung gefunden. Die hier ausgestellten hellenistischen Porträts von Männern und Frauen, die in der Zeit um Christi Geburt in Ägypten lebten, wurden im Winter 1887/88 von Arabern in der Nekropole des alten Kerke, unweit des arabischen Dorfes El-Rubaijat, in Mittel-Ägypten aufgefunden. Ursprünglich auf den Mumien der Betreffenden an der Stelle des Gesichtes, wie die hier gleichfalls zu sehende Mumie eines jungen Mädchens, Katalog-Nummer 94, zeigt, befestigt, verdanken wir ihre Erhaltung dem trockenen Wüstensande, der diese zweifellos schon im Altertume zerstörten Mausoleen und mit ihnen die für die Gräberschänder wertlosen, für uns aber so kostbaren Porträts bedeckte und sie vor der zerstörenden Einwirkung von Luft, Licht und Feuchtigkeit bewahrte. Hat uns der Wüstensand ja auch die so leicht zerstörbaren Papyrus-Rollen mit ihren feinen Schriftzügen, sowie zarte Gewebe in Byssus, Seide und Wolle mit vollständigen Ornamenten und leuchtenden Farben erhalten. Wie vollständig dies geschah, beweisen die mitausgestellten, in Gobelintechnik ausgeführten fünf Ornamente von Mumientüchern, von denen drei, die Jahreszeiten Frühling, Sommer und Herbst darstellend, noch in vorchristlicher Zeit entstanden sein dürften. Näheres über den wichtigen Fund und die enkaustische Maltechnik der alten Griechen, in der die Mehrzahl dieser Porträts ausgeführt ist, findet man im Katalog dieser Sammlung, sowie in der diese Denkmälergruppe sehr eingehend behandelnden Schrift von Georg Ebers, „Die hellenistischen Porträts aus dem Faijûm". Auch die „Zeitschrift" hat vor mehreren Jahren ausführlich über den Fund berichtet. Die mitausgestellten, in Balansurah, Ober-Ägypten, ausgegrabenen vielfarbig bemalten griechisch-römischen Porträtbüsten und Masken, die ebenfalls den Mumien der Verstorbenen, die sie darstellen, mit ins Grab gegeben waren, schließen sich eng an die Gruppe der gemalten Tafelbilder an, und es sind uns wohl in manchen von ihnen die Züge von Menschen in getreuer Wiedergabe erhalten geblieben, die sich in den ersten Jahrhunderten nach Christus unter dem Himmel Ägyptens des Daseins freuten. Ein ganz besonderes Interesse erregen die verschiedenartigen Haartrachten dieser vornehmen Griechinnen und Römerinnen. Einzelne der Bilder und Masken sind in letzter Zeit in verschiedene Museen übergegangen. Der Katalog bietet auch darüber die näheren Nachweise.

Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Kgl. Glaspalast. Die Architekten haben beschlossen, auch in diesem Jahre von der Wahl einer eigenen Jury abzusehen und die Architekturabteilung in Wegfall kommen zu lassen. Dagegen wurde für 1897 aus Anlass der VII. großen Internationalen Kunstausstellung eine umfangreiche und allgemeine Beteiligung der Baukunst ins Auge gefasst.

Wien. — In den durch eine Überfülle besonders künstlerischer Erscheinungen seit längerer Zeit kaum hervorragenden Räumen des „*Österreichischen Kunstvereins*" hat der bekannte Hoftheatermaler *Hermann Burghart* eine größere Folge von Märchen-, Sagen- und Scenen-Bildern zur Ausstellung gebracht, welche ein gewisses Interesse beanspruchen dürfen. Es würde der Kollektion zum Vorteil gereicht haben, wenn die aquarellirten Naturskizzen und Studien nicht mit ausgestellt worden wären, denn in diesen zeigt Burghart eine unsichere, tastende Hand, die nicht gewohnt ist, direkt vor der Natur zu arbeiten. Der Dekorationsmaler ist selten ein guter Realist und Staffeleibildmaler und hat es auch kaum nöthig; der Theatermaler berechnet alles auf die Wirkung vor den Koulissen und braucht daher auch nicht der Natur hinter die Koulissen zu gucken. Wer das beansprucht, verkennt die Aufgaben und Wirkungen der Scenenmalerei und ihre von selbst gezogenen, natürlichen Schranken. In den Kompositionen für Scenenbilder, wie zur „Walküre", „Merlin" u. dgl., ist ein heroischer Ton gut angeschlagen, mit dem Hauptaccent auf der Landschaft, während die Figuren nebensächlich gehalten sein dürften und daher nur der grösseren Anschaulichkeit wegen, ohne Vertiefung, aber nicht aus der Stimmung fallend, eingesetzt sind. Wenn auch die Genialität dieser Kompositionen manchmal etwas „fadenscheinig" genannt werden muss, so lässt sich zu ihrer Rechtfertigung sagen, dass sie für den Rahmen der Bühne berechnet sind und von diesem Gesichtspunkt aus auch ausreichen. Eine schöne antike Ruhe liegt auf dem Bilde zu der „Iphigenie auf Aulis". Auch unter den Illustrationen zu Bechstein'schen und Grimm'schen Märchen ist mancher glückliche Wurf, wie in dem „beherzten Flötenspieler" und dem „Fischer und seine Frau". Phantasie und Märchenzauber und die Umbildung der Naturformen zu ihren erweiterten Übernaturgebilden von Märchen und Sagen sind Burghart's stärkste Seite und er wird gut thun, auf diesem Gebiete seine Grenzen innezuhalten. *W. SCHÖLERMANN.*

Düsseldorf. — *Hans Thoma-Ausstellung.* Es ist nun eine Reihe von Jahren her, dass die Gemäldesammlung des so lange verkannten Frankfurter Einsiedlers ihre Rundreise antrat. Viel ist seitdem in fast einstimmigem Lob über Thoma geschrieben worden, und jeden, der sie wieder sieht, reizt es, seine neuen Eindrücke noch einmal niederzuschreiben. Was mich bei Thoma im ersten Augenblick wieder ganz eigentümlich fesselte und nach längerem Besinnen festen Umriss annahm, war jene Eigenschaft, auf der jedes wahre Kunstwerk und vor allem das moderne beruht, das jedoch kaum bei einem zweiten Künstler so klar daliegt, wie bei Thoma: das Spontane, Unbewusste, die direkte Verkörperung eines Impulses. — Jedes Werk großer Künstler entstand unter irgend einem flüchtigen Eindruck, der das sensible Temperament in Wallung brachte, mit dem Bedürfnis, es in Formen dauernd auszudrücken. Kompositorisch veranlagte Monumentalmaler freilich haben nie so geschaffen, weshalb ihre Werke aber auch bei weitem nicht jene „documents humains" ihrer Zeit sind, wie die Werke der subjektiven primitiven Epochen, bei denen Kunstwerk und Leben sich deckt. Am Ende unseres Jahrhunderts kommt die Thatsache wieder zur Geltung. Man nehme von Thoma Bilder wie: „Bogenschützen", „Jüngling mit Fischen", „Frühlingswunder", „Lautenspielerin" etc.; aus ihnen allen gewinnt man den Eindruck, dass das Spontane den Kern des Thoma'schen Schaffens ausmacht, und dass er gleichzeitig darüber nicht hinausgeht. Er ist infolgedessen ebenso ein Primitiver des Gefühls, wie er ein Primitiver der Technik ist und wirkt daher nicht wie ein neuidealistischer Epigone der alten Nürnberger Meister, sondern wie einer aus ihrem Kreise selbst. — Er kleidet alle jene Impulse in Formen, die bei den meisten kaum am Strande des Bewusstseins aufschlagen; und wo sie aufschlagen, verlieren sie durch allzugroße Deutlichkeit, vielmehr Ausdeutung, Ausbreitung an Unmittelbarkeit. Darin scheint mir in erster Linie die große Wirkung der Thoma'schen Bilder zu liegen, die sonst in ihrer herben Strenge und oft dürren Farbengebung nicht jedem munden. *SCURATOW.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Ausgrabungen in Griechenland. — Seit Februar d. J. setzt der Leiter der englischen archäologischen Schule in

Athen *Cecil Smith*, der zugleich eine Stelle als Direktor am Britischen Museum in London bekleidet, Ausgrabungen auf der Insel Melos ins Werk. Er beginnt an dem Orte, an dem 1877 eine schön erhaltene Kolossalstatue des Poseidon gefunden wurde, die, von der griechischen Regierung um 27000 Drachmen gekauft, sich jetzt im Nationalmuseum in Athen befindet. Sodann will man auch die Stätte neu untersuchen, an der 1820 die Venus von Milo gefunden wurde. Diesen Platz will die griechische Regierung erwerben, da er jetzt als Acker Eigentum eines Privatmannes ist, der eine gründliche Untersuchung des wichtigen Areals bisher nicht gestattet hat. 4

VERMISCHTES.

Urheberrecht. Infolge von Streitigkeiten, die sich aus der verschiedenen Auffassung bezüglich des Urheberrechts an Werken der bildenden Künste ergeben haben, hat der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen den das Vervielfältigungsrecht betreffenden Paragraphen seiner Bestimmungen dahin festgestellt, dass mit dem Ankauf eines Kunstwerkes durch den Kunstverein auch die Rechte des ersteren an den Verein übergehen. Für den Fall, dass später der Kunstverein eines der angekauften Kunstwerke als Vereinsblatt vervielfältigen lässt, wird aus besonderer Anerkennung dem Künstler noch ein besonderes Honorar von 500 M. für die Vervielfältigung überwiesen werden. — Die diesjährige Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen soll in der Zeit vom 24. Mai bis 20. Juni in der Kunsthalle stattfinden.

⁂ *Zur 200jährigen Jubelfeier der Akademie der Künste in Berlin* sind jetzt weitere Bestimmungen getroffen. Am Abend des 1. Mai vereinigen sich die auswärtigen Mitglieder, die Abordnungen und Ehrengäste zu einer zwanglosen Begrüssung. Am 2. Mai folgt die Festsitzung in Gegenwart der Majestäten in der Rotunde des königlichen Museums. An die Festsitzung schließt sich der offizielle Empfang der Abordnungen etc. durch die Akademie. Hieran reiht sich ein Festbankett und die Vorbesichtigung der Internationalen Jubiläums-Kunstausstellung. Der 3. Mai bringt die feierliche Eröffnung dieser Ausstellung und der damit verbundenen historischen Ausstellung. Für den 4. oder 5. Mai sind vorgesehen ein Festakt der akademischen Hochschule für die bildenden Künste und Eröffnung der von ihr im Akademiegebäude vorbereiteten Ausstellung von Werken früherer Schüler der Anstalt. Die folgenden Tage gehören den großen Musikfesten, die von der musikalischen Sektion der Akademie der Künste veranstaltet werden.

VOM KUNSTMARKT.

Berlin. — Die große, sechs Tage in Anspruch nehmende *Kupferstich-Auktion*, welche vom 20. April ab durch die Kunsthandlung von *Amsler & Ruthardt*, Behrenstr. 29a, abgehalten wird, dürfte durch ihren doppelten, sowohl historischen wie rein künstlerischen Charakter das Interesse weiter Kreise in Anspruch nehmen. Der uns vorliegende 11 Druckbogen starke Katalog, welcher in seiner Anordnung dem praktischen Bedürfnisse der verschiedenen Sammlerneigungen besonders entgegenkommt, verzeichnet zunächst für den Liebhaber von Blättern des 16. und 17. Jahrhunderts vorzügliche und teils sehr seltene Specimina der Meister dieser Epoche, wie: Aldegrever, Altdorfer, Beham, Cranach, Dürer, Goudt, Holbein, Hollar, Franz Huys, Lucas van Leyden, Rembrandt, Schongauer u. a. Demjenigen, welcher besonders das 18. Jahrhundert bevorzugt, werden manche der Blätter von Bartolozzi, Dagoty, Morland, Schenau, Wheatley, sowie zahlreiche schöne Schabkunstblätter willkommen sein. In seltener Reichhaltigkeit jedoch — und hierin ruht der Schwerpunkt der zu versteigernden Sammlung — finden wir die Meisterwerke der berühmten Bildnis-Stecher des 17. und 18. Jahrhunderts vertreten, insbesondere der Franzosen. Wir vermissen kaum einen berühmten Namen und nennen in Kürze nur Meister wie Balechou, Bause, Blooteling, Chereau, Daulle, Drevet, Edelinck, Falck, Gaillard, Gaucher, Houbraken, Larmessin, Lepicie, Leu Lombard, Mac Ardell, Nauteuil, Passe, Schmidt, Schuppen, Sintzenich, Smith, Snyderhoef, Watson, Wille etc. Altertumsvereine und Sammler auf dem Gebiete der Lokal- und Spezialgeschichte finden reiches Material, vor allem in der großen Gruppe geschichtlicher Darstellungen und Flugblätter über Kriegs- und Friedensereignisse des 16. Jahrhunderts bis auf unsere Zeit und hier besonders unter den hochinteressanten politischen Karikaturen auf die leitenden Personen und die Ereignisse der Jahre 1848/49, 1866, 1870/71, desgleichen in der über 300 Nummern zählenden Abteilung von Städteansichten des XV.—XIX. Jahrhunderts, und unter den besonderen Gruppen: Amerika, Anhalt, Baden und Rheinpfalz, Bayern, Brandenburg-Preußen, Napoleana, Nassau-Oranien, Österreich, Polen, Russland, Sachsen, Schweden, Dänemark, Württemberg Seehelden, Seeschlachten, Schiffe. Der stets wachsende Kreis der Sammler von Bibliothekszeichen findet unter „Ex libris“ eine reiche Auswahl solcher, deren einzelne bis an das Ende des 16. Jahrhunderts zurückreichen. Eine Gruppe früher Lithographieen und am Schlusse des Kataloges Stiche nach alten Wandmalereien und eine ganze Reihe reichhaltiger Sammelnummern mögen hier nicht vergessen sein. Der Katalog wird an Interessenten, welche sich darum melden, gratis und franko versandt.

Kölner Kupferstichauktion. Die Firma J. M. Heberle (Lempertz' Söhne) in Köln, Breitestraße 125, bringt am 30. März und folgende Tage eine reiche Kollektion von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Handzeichnungen älterer Meister, Linienstichen, Farbendruckblättern u. s. w. zur Versteigerung. Diese Schätze stammen aus den Nachlässen des Ministers *von Türckheim*, Exc. zu Freiburg i. B., und *J. B. Meyer* in Bonn. Der Katalog umfasst 2133 Nummern, darunter vieles Seltene, u. a. von Aldegrever, Altdorfer, C. W. E. Dietrich, Dürer (64 Nrn.), W. Hollar, D. Hopfer, Lucas v. Leyden, Ostade, Peniz, Marc Anton, Rembrandt (36 Nrn.), Ridinger (32 Nrn.), verschiedene Rubensstecher, G. F. Schmidt, M. Schongauer, Waterloo, Wille. Die Handzeichnungen sind in 271 Nummern aufgeführt, dabei viel klangvolle Namen. Die Sammlung moderner Blätter bietet mancherlei Interessantes und ist sehr reichhaltig. Auch unter den im Anhang angeführten Blättern ist noch manches Bemerkenswerte; wir möchten daher dem Sammler die Durchsicht des Kataloges eindringlich empfehlen.

Kupferstichpreise. Bei der Versteigerung der Gentienschen Kupferstichsammlung in Paris wurden hohe Preise erzielt: „Die Braut“, Ätzung von Moreau und Simonet (1768), vor der Schrift 1800 Frcs.; Debucourt (1789) „Der Brauttanz“ und „die Hochzeit im Schlosse“, Seitenstücke in Farbendruck, 2300; Debucourt (1786) „Die zwei Küsse“, vor der Schrift **9120**; Debucourt (1787) „Abschied am Morgen“ und „der zerbrochene Krug“ 4130; Debucourt (1788) „Die Hand“ und „die Rose“, Seitenstücke, 2120; von demselben: „Öffentlicher Spaziergang“ (1792), Farbendruck, 4020; derselbe Stich schwarz, 2000; derselbe in Farbendruck vor der Schrift 2650; Janinet (1777), „Marie Antoinette“ in Farben, 1520; Lawrence „Wald in Vincennes und Laube“ 2720, Janinet „Der kleine Rath“ 550 Frcs. —:—

VORANZEIGE.

Die Versteigerung der Kunstsammlung

A. ARTARIA, [1051]

I. Teil: Die Werke Dürer's und Rembrandt's **in seltener Schönheit und Vollständigkeit,**

ferner Handzeichnungen alter Meister, besonders Rembrandt's u. s. Schule

findet bei uns am 6. Mai u. ff. Tage statt. — Interessenten, welche nicht ohnedies mit uns in Verbindung stehen oder Auktions-Kataloge durch eine der bekannten Kunsthandlungen regelmässig erhalten, werden gebeten, solche rechtzeitig zu verlangen.

Kunstantiquariat **ARTARIA & Co.** Wien I, Kohlmarkt 9.

Soeben erschien:

Der Gallierkopf [1062]

des Museums in Gîze bei Cairo.

Ein Beitrag zur Alexandrinischen Kunstgeschichte

von **Theodor Schreiber.**

Mit sechs Illustrationen im Text, zwei Photogravüren und einem Anhang von Geh. Medizinalrat Prof. Dr. **Curschmann.**

Gross Folio, 32 Seiten und IV, Preis steif kartonirt M. 12.50.

Der Gallierkopf des Museums in Gîze bei Cairo, welcher durch eine merkwürdige Fügung des Zufalls bisher völlig unbeachtet geblieben ist und in dieser Monographie zum erstenmale bekannt gemacht und erläutert wird, verdient als eine der genialsten Schöpfungen der antiken Plastik einen Ehrenplatz neben den bedeutendsten Meisterwerken des Altertums.

☛ In den grösseren Buchhandlungen vorrätig, wo einmal nicht der Fall, erfolgt gegen Einsendung des Betrags postfreie Zusendung vom Verleger

A. G. Liebeskind, Leipzig, Poststrasse 9/11.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Vor Kurzem erschien:

Goethe und die bildende Kunst

von

Dr. Th. Volbehr

Direktor des Städtischen Museums in Magdeburg.

Kl. 8⁰. Preis M. 3.60, gebd. M. 4.60.

Der Verfasser dieser bedeutsamen Studie legt bei der Analyse von Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst vor Allem Gewicht auf die Jugendentwickelung des Dichters. Die Schrift, die auf gründlichster Forschung beruht, rückt das Thema in neue, interessante Beleuchtung.

Auctions-Katalog LII.

Kupferstich-Auction

Montag, 20. April und folgende Tage.

Kupferstiche und Schabkunstblätter

alter und neuer Meister

z. Th. Dubletten der Kgl. Museen.

Bildnisse berühmter Personen,

gestochen von **Baléchou, Bause, Blooteling, Chéreau, Daullé, Drevet, Dürer, Edelinck, Falck, Gaucher, Larmessin, Leu, Lombard, Mac Ardell, Passe, Schmidt, Schuppen, Smith, Suyderhoef, Watson, Wille** u. a.

Dabei reiche Gruppen:

Baden, Brandenburg, Oesterreich, Polen, Russland, Schweden und **Dänemark, Napoleona, Seehelden, Seeschlachten, Geschichtliche Darstellungen** und **Flugblätter, politische Karikaturen,** deutsche und österreichische **Städteansichten, Theater-, Ex-Libris** u. dergl.

Kataloge versenden auf Verlangen gratis und franco



Berlin W. Behrenstrasse 29a.



Verlag von E. A. Seemann, Sep.-Cto. in Leipzig.

Gottfried Keller als Maler.

Nach seinen Erzählungen, seinen Briefen und dem künstlerischen Nachlasse

dargestellt von

H. E. von Berlepsch.

Mit Illustr. (nach Bildern und Zeichnungen Kellers) in und außer dem Text.

10 Bogen. 8⁰.

Preis geh. 2,75 *M*; eleg. geb. 3,50 *M*.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN — Heugasse 58. | BERLIN SW. — Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 21. 2. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Da ich vom 27. März bis 27. April d. J. zu Studienzwecken verreise, bitte ich alle Einsendungen während dieser Zeit direkt an die Verlagshandlung nach Leipzig zu adressiren.

Wien, Mitte März. ***C. v. LÜTZOW.***

SCHWANKUNGEN DER BILDERPREISE.

Aus dem Hôtel des ventes in Paris kamen jüngst Nachrichten von schlechten, sehr schlechten Bilderpreisen. Ein Millet hätte nur 1950 Franken, ein Courbet nur 1000, ein Chaplin nur 500 erzielt. Und Millet ist doch zeitweilig einer der bestgezahlten Namen des Jahrhunderts gewesen. Die Erklärungen, die Viele für solche auffallende Erscheinungen rasch bei der Hand haben, sind meist sehr dehnbar und erinnern nicht selten an die artigen Kombinationen lebensgewandter Kurärzte, die für alles ein Sprüchlein wissen. Ganz ohne auf die Kausalität einzugehen, kann man ja überall, wo eine gewisse Überspannung und Überreizung eingetreten ist, eine darauf folgende Erschlaffung und Abspannung voraussagen. Fast alles, was mit den menschlichen Nerven in irgend einer Verbindung steht, unterliegt dieser unverkennbaren Wellenbewegung, die sich denn auch in den Bilderpreisen unschwer beobachten lässt. Sogleich bei Jean François Millet. Jeder Gemäldefreund hat davon gehört, wie schlecht Millet zu seinen Lebzeiten bezahlt worden ist. Dann gegen Ende seines Lebens entdeckte man ihn förmlich; es kamen die Preissteigerungen nach seinem Tode. Bedeutende Werke seiner Hand wurden bald mit 10 000 bis 133 000 Franken bezahlt. Man erinnere sich an die Vente Wilson, bei der das nunmehr berühmt gewordene Bild „Angelus“ um 165 000 Franken an Secrétan überging. Bald darauf, 1882, aber kommen auch ganz bescheidene Preise vor, z. B. von nur 450 Franken für ein Bild desselben Millet. Es war auf einer Versteigerung minderen Ranges. Eine Reaktion auf die überspannten Ziffern des Jahres 1881. Schon 1883 gab es aber wieder ganz närrische Angebote. Eine Millet'sche Zeichnung in farbigen Kreiden ging damals auf 11 000 Franken. 1884 wieder ein Rückschlag. Von einer Versteigerung am 4. Februar 1884 im Hôtel Drouot schreibt Eudel: „Les Rousseau et les Millet se vendaient à peine 200 francs“. In den nächstfolgenden Jahren gehts wieder ganz toll hinauf, bis 14 000 Dollars (!) im März 1886. Dann wieder Schwankungen, bis 1889 auf der Secrétan'schen Versteigerung für den „Angelus“ der wahnwitzige Preis von 553 000 Franken erreicht wurde. Liest man die Berichte über die Vorgänge bei dieser Auktion, so hat man freilich die Überzeugung, dass künstlich geschraubt und getrieben wurde und das in ganz ungewöhnlicher Weise. Aber erzielt wurde der unvernünftige Betrag eben doch. Was unter ganz außerordentlichen Umständen erreicht wurde, konnte nicht zur Regel für gewöhnliche Verhältnisse werden. Die Preise gingen eben wieder zurück. Und so hörte man es auch in jüngster Zeit. Vielleicht gehen die Milletpreise noch weiter herunter. Auf Kassandrarufe gebe ich übrigens nichts, auch hier nicht. Es ist einfach unberechenbar, wie sich die Preise schon morgen gestalten werden. Hinterher, nach Monaten, Jahren, Decennien ist allerdings der ursächliche Zusammenhang oft ganz merkwürdig klar, aber nichts wäre mehr unklug, als sich über Bilderpreise vorhersagend äußern zu wollen. Fehlt es doch dazu an nahezu allen Vorbedingungen, in erster Linie an einer festen geschichtlichen Grundlage, auch wenn man zugeben will, dass neuestens vereinzelte Versuche gemacht worden sind, das Studium der Gemäldepreise in wissenschaftlicher Weise zu betreiben. Im allgemeinen aber begegnet man noch den

merkwürdigsten Unklarheiten über die Grundsätze der Preisbeurteilung und der Schätzung. So sei es angeblich „so ziemlich dasselbe“, zu wissen, welche künstlerische Bedeutung ein Bild hat und welchen Geldwert. Mit nichten! Beide Fragen sind streng von einander zu scheiden. Man besinne sich! Um zu kochen, muss unbedingt Feuer angemacht, Wärme erzeugt werden. Ist aber deshalb vielleicht Wärmeerzeugung und Kochen dasselbe? Die künstlerische Bedeutung ist ja gewiss für das Beurteilen des Geldwertes von größter Wichtigkeit, aber vertauschen kann man diese Begriffe nicht. Gehen wir doch einmal nach den Grundsätzen der Volkwirtschaftslehre auf die Preisbildung bei modernen und alten Bildern ein! Um mich kürzer fassen zu können, verweise ich im allgemeinen hier auf Julius Lessing's Heft: „Was ist ein altes Kunstwerk wert?“ und auf den IV. Abschnitt in meinem „Handbuch der Gemäldekunde“. Nachschlagebücher für Nationalökonomie giebt es genug, so dass ich auf diesem Gebiete einzelnes nicht zu nennen brauche.

Wie bildet sich der Preis eines modernen, wie der eines alten Bildes? Bei der Preisbildung für ein modernes Gemälde spielen alle jene Faktoren eine große Rolle, die sich an die Mühe und an die Kosten der Herstellung knüpfen. Bei großen Leinwanden, für deren künstlerische Bemalung ein großes Atelier von nöten ist, betragen die Kosten für die Materialien des Malgrundes, der Farben, Bindemittel, der Pinsel, des Firnisses, für die Ateliermiete, Aufstellung, Verpackung, Versendung nicht wenige tausend Gulden, sogar bei der Annahme, dass ein junger Maler noch ohne großen Ruf seine Nervenarbeit und Muskelthätigkeit dabei noch nicht höher anschlagen wollte, als den Lebensunterhalt während der Zeit, als er an dem Bilde gearbeitet hat. Auch die Kosten der tüchtigen künstlerischen Ausbildung sind nicht zu übersehen. Die Summe all dieser Ausgaben verschiedenster Art bilden in volkswirtschaftlichem Sinne den ursprünglichen Preis des Bildes, das hier einstweilen ganz wie eine Ware betrachtet werden soll. Nun macht aber das Bild Aufsehen in großen Ausstellungen. Sein Kunstwert wird von den Zunftgenossen und von der Kritik anerkannt. Es gefällt. Der Name des Malers wird allen Gebildeten geläufig. Endlich kauft ein steinreicher Lord das Gemälde um das Fünffache des ursprünglichen Preises. Der Lord und seine Erben behalten das Bild jahrzehntelang, so lang, bis der Maler tot ist. Wir wollen annehmen, das Bild sei über ein Jahrhundert in x-Castle gehangen. Nun ist es ein altes Bild geworden. Nunmehr hat es wenig Sinn, von einem Materialwert, von Herstellungskosten, kurz von einem ursprünglichen Preise zu reden. Soll das Bild aus x-Castle verkauft werden, so muss neuerlich eine Preisbildung beginnen und zwar eine ganz andere, als die vor dem ersten Verkauf aus den Händen des Malers. Angenommen, dass der Ruf desselben sich auf gleicher Höhe erhalten hätte, so würde das altgewordene Bild jetzt um $^1/_5$ billiger sein, da die Herstellungskosten längst verschmerzt und ein für allemal durch den ersten Verkauf getilgt sind. Die Wertschätzung der Künstlernamen schwankt aber unendlich. Haben die Werke eines Malers glücklich der Ellenbogentechnik jüngerer Geschlechter Widerstand geleistet, das heißt, sind sie bleibend berühmt geworden, so wird sich ja bei späteren Verkäufen seiner Bilder ein Gewinn ergeben. Konnte dagegen der Name dem Ansturm neuer Erscheinungen nicht standhalten, so sinken die Preise unter Umständen bis zur zeitweiligen Unverkäuflichkeit. Über die Wandlungen des Zeitgeschmackes ist sehr viel geschrieben worden. Sie spiegeln sich unverkennbar in der riesigen Fläche des Kunstmarktes, sind aber trotzdem nicht mit den Schwankungen der Preise selbst zu verwechseln. Ein Bild bleibt gleich gut oder schlecht und gefällt einem objektiven Beobachter auch gleich gut oder schlecht, ob nun ein reicher Besitzer alle Angebote, selbst die höchsten zurückweist, oder ob ein dürftiger Besitzer genötigt ist, dasselbe Bild um jeden Preis zu verkaufen. Dies führt uns auf eine der wichtigsten Angelegenheiten bei der Preisbildung, auf die Verkaufsdringlichkeit und die Intensität des Angebotes. Der Preis bildet sich bekanntlich aus dem Zusammenwirken von Angebot und Nachfrage. Bei beiden Faktoren unterscheidet die Volkswirtschaftslehre Umfang und Intensität. Die Größe des Vorrats an gleichartiger Ware bestimmt den Umfang des Angebots, die größere oder geringere Notwendigkeit, zu verkaufen, die Intensität desselben. Der Wunsch und das Bedürfnis, viel oder wenig anzukaufen, ist dann für den Umfang und die Intensität der Nachfrage maßgebend. Der bemittelte, der reiche Besitzer eines Bildes oder einer Sammlung ist nicht genötigt, seinen Besitz auf den Markt zu bringen. Weder von einer Intensität noch von einem Umfang ist hier die Rede, weil keine Nötigung zu einem Angebot überhaupt vorliegt. Derselbe Bilderbesitzer soll aber plötzlich verarmen. Will er weiterleben, so muss er sich entschließen, die ganze Sammlung oder einzelne Bilder daraus zu veräußern. Hatte er noch gestern jedes Ansinnen, ihm etwas abzukaufen, zurückgewiesen, so wird er heute selbst seine Bilder anbieten, erst zu hohen, dann zu niedrigeren Preisen, bis er auf dem Markte jenem Umfang und jener Intensität der Nachfrage begegnet, die einen Verkauf ermöglicht. Einen früheren Gedankengang wieder aufnehmend, müssen wir zugestehen, dass die Bilder durch die Verarmung des Besitzers ganz und gar nicht in ihrem künstlerischen Werte beeinflusst worden sind. Sie sind ohne jeden Zweifel heute noch so gut und so schlecht, wie sie es gestern waren. Ich ziehe daraus den Schluss, dass künstlerischer Wert und Marktwert grundverschiedene Begriffe sind.

In neuerer Zeit beschäftigt man sich wieder mit dem Problem der wirkenden und latenten Ursachen oder,

wie es gewöhnlich heißt, der Ursachen und Bedingungen, die man so fein wie möglich zu unterscheiden sucht. Dr. Richard Horn hat über diese Begriffe eine sehr lesenswerte, schöne Studie veröffentlicht („Der Kausalitätsbegriff in der Philosophie und im Staatsrechte"), die wir uns hier zu nutze machen wollen. Auf unsern Gegenstand angewendet, ist es klar, dass sich die Ursachen (wirkenden Ursachen) der Verkäufe vereinigen und zuspitzen in der Verkaufsdringlichkeit und dem Bedarf. Die Bedingungen (latenten Ursachen) für das Zustandekommen hoher oder niedriger Bilderpreise sind aber überaus mannigfach und verwickelt. Zeitpunkt, Örtlichkeit des Handels, künstlerischer Wert der Gemälde, ihr Alter, Erhaltungszustand, ihr Verhältnis zur allgemeinen Geschmacksrichtung, dies alles bis herunter zu ganz unberechenbaren persönlichen Einflüssen bedingt die Preisbildung. Ich will nur Andeutungen geben und keineswegs die angeführten Bedingungen hier alle durchsprechen. Zunächst genügt auch die Andeutung, um zu der hochgradigen Wahrscheinlichkeit zu gelangen, dass ein Vorhersagen künftiger Bilderpreise eine gewagte Sache ist. Die Preisbildung ist eine viel zu verwickelte Angelegenheit und gründet sich auf zu viel unfassbare Voraussetzungen, um ihr mit Berechnungen ernstlich beikommen zu können. Darum sagt man auch mit Recht, dass Bilder „geschätzt" werden. Dies schließt ja nicht aus, dass ein Teil der Schätzungssumme auf Rechnung beruht. Man weiß z. B., dass im Laufe der jüngsten Jahre Rembrandt riesige Preise erzielt hat, die zwischen ungefähr 20000 und 400000 Mark schwanken. Letzteres war die Summe, die, wie man hört, für das Ansloobild gezahlt wurde. Bei der Schätzung eines Rembrandt also, der jetzt irgendwo locker wird, müssen derlei Summen mit in Rechnung gebracht werden, die dann freilich wieder durch vollkommen unberechenbare oder kaum taxirbare Umstände herabgemindert oder gesteigert werden. Es liegt auf der Hand und entspricht der Erfahrung, dass ein mehrfiguriges Bild besser bezahlt wird, als ein Brustbild oder ein Kopf, dass ein Bildnis mehr wert ist, wenn man weiß, wen es darstellt. Überaus klar, dass schlechte Erhaltung auf die Nachfrage dämpfend wirkt. Wer mitten im Kunsthandelt lebt und die nötige Aufmerksamkeit hat, wird sich also wohl darüber klar werden, was er augenblicklich vernünftigerweise für ein Bild bieten kann, niemals aber wird man berechnen können, dass sich im nächsten Jahre bei dieser oder jener Versteigerung, die in Aussicht steht, eine Preisverfinsterung für dieses oder jenes Gestirn am Kunsthimmel einstellen wird. In Deutschland und Österreich, wo man den Wert von Kunstsachen nicht so oft wie in Frankreich durch öffentliche Feilbietungen ermittelt (bei minderjährigen Erben muss in Frankreich meines Wissens jeder Kunstnachlass versteigert werden), spielt das Schätzen von Bildern eine große Rolle. Leider wird es nicht immer von berufenen Kunsthändlern, sondern gelegentlich von Trödlern ausgeübt, die weder theoretisch noch praktisch dafür vorgebildet sind. Eine theoretische Vorbildung ist denn auch für die Wertbemessung alter Gemälde heute schwer zu holen. Weder die öffentlichen Vorlesungen über juristische Fächer noch die über kunstwissenschaftliche Fragen beschäftigen sich mit dieser Angelegenheit. Das österreichische bürgerliche Gesetzbuch enthält nur wenige dürftige Abschnitte, die hier in Frage kommen können (§ 303 ff.), und wie unsicher ihre Deutung in manchen Fällen ist, beweisen Meinungsverschiedenheiten, die es hier gegeben hat. Ich möchte nicht versäumen, mich an juristische Autoren mit der Aufforderung zu wenden, doch einmal die Preisbildung von Kunstwerken in den Bereich ihrer Studien und Veröffentlichungen zu ziehen. Der Erfolg könnte nicht ausbleiben. Ist doch die ganze Angelegenheit von weittragender Bedeutung!

Eine der aufdringlichsten Fragen ist hier die, in welchem Verhältnis der Wert von Kunstsachen zu dem von anderen Gegenständen steht. Alle Lebensmittel und Genussmittel kann man wohl von der Vergleichung sofort ausschließen, da sie bei ihrer Benützung aufgebraucht werden. Andere Dinge, wie Möbel, ob einfachster oder kunstvollster Form, werden durch Berührung gebraucht, indem man etwas auf sie legt, stellt, indem man sich auf sie setzt, hinstreckt. Sie werden durch den Gebrauch einigermaßen abgenützt. In einen Spiegel schaut man nur hinein, wenn man ihn gebraucht. Von einer Abnützung ist dabei keine Rede. Jedermann wird aber dem Spiegel einen Gebrauchswert beimessen und ihm einen „ordentlichen oder gemeinen Preis" zuteilen, wie es im Gesetz von 1811 gemeint ist. Auch Bilder werden durch den Gebrauch nicht abgenützt. Denn sie sind, verschwindende Ausnahmen von beleckten Heiligenbildern abgerechnet, nur zum Anschauen da. Auch den Gemälden kommt ein Gebrauchswert zu (wie ich anderwärts ausgeführt habe), auch wenn sie nicht dazu verwendet werden, um Eintrittsgeld in Ausstellungen dafür zu erhalten. Schon die Thatsache aber, dass Millionen wirklich Eintrittsgeld bezahlen, nur um Bilder anzusehen, nicht um sie zu besitzen, würde beweisen, dass Gemälden ein Gebrauchswert zukommt. Der Unterschied zwischen Kunstwerken und anderen Erzeugnissen menschlicher Thätigkeit ist ja gewiss kein prinzipieller und für unseren Fall sind es gewiss nur Abstufungen derselben Sache, wenn von kunstgewerblichen Malereien und von Erzeugnissen der hohen Kunst gesprochen wird. Einen grundsätzlichen Unterschied zwischen „freien" und „unfreien" Künsten kann ich nicht anerkennen, und es hat mich angenehm berührt, dass Eduard von Hartmann in einem einschlägigen Artikel (in der „Gegenwart" 1895) wenigstens auf die Möglichkeit eingeht, dass beide Reihen (die der freien und unfreien Künste) „stetig und flüssig in einander übergehen". Zweifellos ist alles eine Reihe, in die wir, nach unserer Form zu denken, Einschnitte machen, um Haltepunkte im Unbegrenzten zu gewinnen.

Bei Möbelbildern könnte man sagen, der Gebrauchswert stecke nur im Malgrunde, der als Füllung eines Schrankes oder als Spinettdeckel und dergl. dient. Bei Altarbildern aber gebraucht man gerade die Darstellung.[1]) Wird irgendwo eine katholische Kirche eingeweiht, so stellt sich das unabweisliche Bedürfnis ein, ein Altarbild zu erhalten. Wird es geliefert, so hat es zweifellos einen gewissen Gebrauchswert. Auch ist es ein unleugbares Bedürfnis der heutigen Kultur, sich Bilder an die Wand zu hängen. Für diesen Bedarf, für diese Nachfrage kann der Kunstphilosoph die Ohren nicht verschließen. Deshalb bekämpfe ich unbedingt die Anschauung, dass Kunstwerke nur einen „Liebhaberwert“ hätten und ihre Schätzung nur auf den „außerordentlichen Preis“ (das pretium affectionis) hinzielen müsse. Jedes Bild kann ja neben seinem Handelswert auch für bestimmte Personen einen Liebhaberwert haben, es sei zum Beispiel das mir liebgewordene Bildnis meines Vaters oder meiner Mutter. Das ist aber dann nur eine zufällige Beimischung, die eine allgemeine Erörterung der Frage nicht beeinflussen kann. Im gegebenen Falle allerdings wird der Liebhaberwert die Preisbildung beeinflussen, wenn keine große Verkaufsdringlichkeit vorliegt. Hier hätten wir also wieder eines von den vielen Elementen, die zusammenwirken, um uns die Beurteilung von Gemäldepreisen recht sauer zu machen. Dass bei der schwankenden Natur vieler dieser Elemente die Bilderpreise, die daraus gebildet werden, die Schwankungen mitmachen werden, wird sich nicht bestreiten lassen. Ein weites Feld für neue Studien liegt da vor uns. Noch sind nur wenige Furchen durch das Ganze gezogen, die etwa andeuten, nach welcher Richtung hin gearbeitet werden könnte. Ich kann die ganze riesige Arbeit nicht allein leisten und beschränke mich darauf, einige Linien abgesteckt zu haben und frische Arbeiter herbeizurufen.

Dr. *TH. v. FRIMMEL.*

DAS SKULPTUREN-MUSEUM IM DOGENPALAST ZU VENEDIG.

Im Mai 1895 wurde das archäologische Museum im Dogenpalast, welches längst eine Umgestaltung erheischte, wieder eröffnet. Durch endliches Erchließen und Nutzbarmachen von bisher völlig unzugänglichen Schätzen wurden sechs weitere Räume dem Publikum zugänglich, wobei vier prachtvolle lombardische Kamine ans Licht kamen, welche diese Räume schmücken. Hatte das Museum bisher nur römische und römisch-griechische Skulpturen aufzuweisen, so zeigt es außerdem jetzt eine Menge der prachtvollsten Kunstgegenstände der Renaissance, Büsten in Bronze und Marmor, getriebene und gegossene Täfelchen, Münzen, geschnittene Steine, Gemmen und Medaillen.

Jetzt erst erkennt man, welches Unrecht es war, so viel Schönes so lange Jahrzehnte hindurch planlos verschlossen zu halten. Durchschreiten wir in rascher Übersicht das Museum! Ein schon früher den Besuchern bekannter Korridor nimmt uns auf, welchen wir durch einen bislang unbegehbaren Aufstieg der „goldenen Treppe“ betreten. Vorbei an einigen Pallasstatuen, einem Bacchus mit seinem jugendlichen Gefährten, einer ganzen Reihe weiblicher Gewandstatuen, Porträtstatuen römischer Frauen, vier prachtvollen Opferaltärchen, vielen Büsten, einem Mithrasopfer, dem Kolossalkopfe eines Fauns und seiner ebenfalls ruhenden Gefährtin, einem ruhenden Silen, gelangen wir zum Ausgang in die „Camera da letto“, das ehemalige Schlafzimmer des Dogen. Der Ausgang ist flankirt durch zwei Kolossalstatuen, welche aus dem Theater in Pola stammen. Es sind Figuren altgriechischen Stiles, die eine hält eine tragische Maske. Ungefähr dreißig teils kolossale teils lebensgroße und kleinere Büsten schmücken die Wände. — Das oben genannte Schlafzimmer des Dogen, welches außer seiner prachtvollen Decke und dem herrlichen Kamine sonst fast keinerlei Schmuck mehr aufzuweisen hatte, ist nur einigermaßen stilgerecht dekorirt. Drei Gemälde, jedesmal venezianische Kinder darstellend, sind an den Wänden angebracht. Das erste von Jacopo del Fiore 1415, das zweite von Donato Veneziano 1459, das dritte von Carpaccio von 1518. Diesen drei hochinteressanten Gemälden sind noch drei Dogenporträts beigegeben. — An plastischen Dingen enthält das Zimmer zwei Reliefs der schönsten Zeit über den beiden Thüren, den übriggebliebenen Kopf des Dogen F. Foscari, welcher bei Wiederherstellung der Gruppe über der Porta della Carta als Modell diente; ferner die Marmorbüste des A. Vendramin von 1476 und die schöne Bronzebüste des Sebastiano Venier von T. Aspetti, sowie einer der prachtvollsten Bronzeständer für die auf demselben stehende Wahlurne.

Wir durchschreiten die Sala dello Scudo, welche nichts Plastisches enthält, um den Saal zu betreten, welcher neunundsechzig Büsten römischer Kaiser und Kaiserinnen, sowie anderer römischer Größen enthält. Darunter ganz ausgezeichnete Sachen. Eine kundige Hand müsste einen brauchbaren Katalog davon anfertigen, dessen Mangel sich bis jetzt sehr fühlbar macht.

Die Sala Erizzo, bis jetzt noch nicht vollständig geordnet, enthält außer einer großen Anzahl römischer Terrakotten von kleinen Dimensionen und Vasen gar viel Interessantes auf die venezianische Republik Bezügliches, Münzstempel, Wappen u. a. Das Prachtstück jedoch ist eine in emaillirtes Silber gefasste gläserne Augsburger Bierkanne. Die drei Glasflächen, welche den Mantel bilden, sind reich bemalt, aus dem Ende des 16. Jahrhunderts

---

1) Über die schwankende Wertschätzung des Malgrundes dem darauf gemalten Bilde gegenüber hat spätestens schon Justinian nachgedacht (vergl. J. Baron: Pandekten, 7. Aufl. S. 244 (§ 139). Justinian findet es lächerlich, bei einem Gemälde des Apelles oder Parrhasios die Maltafel als das Wichtigere zu betrachten.

und stellen weibliche allegorische Gestalten dar, in goldenen, reich drapirten Gewändern. Hintergrund: Prachtarchitektur in reichster Perspektive. — Auch hier prachtvolle Decke und Kamin. —

In dem kleinen Raume mit zwei Säulen auf der entgegengesetzten Seite des Palastes finden wir, außer einem sehr schönen römischen Kandelaber, eine ganze Reihe griechischer kleinerer Reliefs und römische Skulpturen von solcher Schönheit, dass man griechischen Meisel annehmen muß. Besonders schön ist ein kleines Relief, ein Opfer an einem Altare darstellend. — Ein weiterer Saal mit schönem Kamine enthält nur Römisch-Griechisches, besonders eine archaistische Dianastatue, zwei Kolossalbüsten der Athena und eine desgl. Statuette, Büsten, acht weibliche Gewandstatuen u. s. w. —

Es folgt nun der Saal, in welchem die berühmten Pergamenischen Statuetten der drei Kämpfer aufgestellt sind, der schöne, bogenspannende Amor, die Kolossalbüste einer Germanin, eine ganze Menge Dekorationsstatuetten, darunter die „frechste aller Ledafiguren“ mit dem Schwan (Burckhardt), Ganymed mit dem Adler, u. s. w. Das Fragment eines Hermaphroditen, der sich gegen Liebkosung sträubt. Ferner eine gute Venusstatue, in der Weise der Capitolinischen, ein sehr interessanter schreitender Odysseus.

Der nun folgende große Saal enthält nur Renaissancestücke. Aus dem hier zu Tage getretenen überraschenden Reichtum sei Folgendes hervorgehoben. Zunächst fesselt uns die prachtvolle Marmorbüste des Matteo Eletto, Pfarrers der Kirche S. Gimignano von Cristoforo del Legname, einem Paduaner aus dem Gefolge der Donatello. Ferner die Marmorbüste des Benedetto Mangini und eine vergoldete Terrakotta-Büste eines bärtigen Mannes, beide von A. Vittoria. Ganz besonders schön ist die Bronzebüste des Bernardo Scardaone. Es lässt sich kaum ein ausdrucksvollerer Kopf denken als der dieses Paduanischen Professors. — Wir sehen außerdem noch die bemalte Büste des Fra Mauro und die außerordentlich gute Bronzebüste eines Unbekannten von stupidem Ausdruck. — Besondere Beachtung verdienen noch die Büsten Hadrians und seiner Gemahlin Sabina, sowie die Bronzestatue eines betenden Knaben, gleich jenem in Berlin, nur fehlen hier die Arme. — Dann das Hochrelief eines Mannes und seiner Gemahlin von T. Lombardo, sowie ein kleines anmutiges Relief der Portia. — Was früher an Bronzen in der Akademie aufgestellt war, ist nun ganz sachgemäß mit diesem Museum vereinigt worden. So z. B. jene prachtvolle, dem Ghiberti zugeschriebene Himmelfahrt der Maria und Krönung aus der Kirche der Carità stammend (jetzt Akademie), ferner ein dem Donatello zugeschriebenes Thürchen und Tabernakel und eine ganze Reihe anderer hochinteressanter Sachen. Dazu kommen eine Menge kleinerer Bronzen, oft von größtem Reize. So der Kopf eines kleinen Knaben mit Glasaugen, sowie die schöne Büste des A. Bragadino und des Agostino Barbarigo, beide von T. Aspetto.

Eine Fülle der reizendsten Sachen wird der aufmerksame Beschauer unter den kleineren Sachen finden, seien es die kleinen sog. Plaketten oder die sehr schöne Sammlung von Medaillen der besten Meister dieses Faches, wie Pisanello, M. dei Pasti, besonders Sperandio, Nicolo Fiorentino, Leone Leoni und viele andere. Unter den Pretiosen, geschnittenen Steinen und Gemmen ist das Hauptstück die große prachtvolle griechische Onyxgemme des Zeus, welche 1787 in Konstantinopel gekauft, der Republik von einem Privatmann 1794 vermacht wurde. Sie wurde in Ephesus gefunden und ward, seit sie in Venedig sich befindet, für so wertvoll gehalten, dass nur einzelne Glückliche sich rühmen konnten, sie gesehen zu haben. Aus der überreichen Münzsammlung sind bis jetzt nur die sog. Oselle aufgestellt, größere Silbermünzen mit dem Porträt des jeweiligen Dogen. Sie beginnen mit 1521 und reichen bis auf Manin, den letzten Dogen, 1796. Eine von 1797 ist von der provisorischen Regierung geprägt. — Es würde zu weit führen, der Elfenbeinarbeiten, die sehr interessant, wenn auch in nicht großer Zahl vorhanden sind, zu gedenken. *A. WOLF.*

BÜCHERSCHAU.

H. A. L. *Über „die Freiberger Goldschmiede-Innung,* ihre Meister und deren Werke“ hat *Konrad Knebel* im 31. Hefte der „Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins (Freiberg i. S. 1895) in höchst beachtenswerter Weise auf Grund eingehender urkundlicher Studien gehandelt und dabei den Beweis erbracht, dass sich die Freiberger Goldschmiedezunft zwar an Bedeutung mit der Nürnberger und Augsburger nicht messen kann, dass sie aber innerhalb Sachsens den Vergleich mit den Leistungen der Goldschmiede in Torgau, Dresden und Leipzig wohl verträgt. Die meisten größeren Freiberger Arbeiten wurden für kirchliche Zwecke geschaffen, z. B. Monstranzen, Kelche mit Patenen, Kruzifixe, Heiligenbilder und Reliquienschreine. Doch erteilten auch die privaten Gesellschaften wie die Schützengilde und die Berg- und Hüttenknappschaften, größere Aufträge. Für den Rat galt es Siegel zu schneiden und Geschenkbecher anzufertigen, die nur vereinzelt von auswärts und zwar von Augsburger oder Leipziger Händlern bezogen wurden. Endlich war der sächsische Hof in Dresden ein guter Abnehmer. Z. B. ließ sich der Kurfürst Johann Georg II. bei *Samuel Klemm* einen Bergmannsschmuck herstellen, der heute zu den Sehenswürdigkeiten des Grünen Gewölbes in Dresden gehört. — Der Hauptwert von Knebel's Arbeiten beruht auf der langen chronologischen Liste der Freiberger Goldschmiede, die mit dem Jahre 1361 anhebt und bis zum Jahre 1859 herabreicht. Sie ist mit reichlichen biographischen Angaben versehen und führt auch die Meisterstücke und sonstigen bekannten Arbeiten der einzelnen Mitglieder an. Angefügt ist ein Verzeichnis der Gesellen und Lehrlinge, von denen sich viele später außerhalb Freibergs niedergelassen haben. Das stattliche Namensverzeichnis berechtigt daher zu der Hoffnung, dass sich mit seiner Hilfe manche bisher noch unerklärte Goldschmiedemarke wird bestimmen lassen. Eine Anzahl gut ausgewählter und vortrefflich in Lichtdruck und Holzschnitt

ausgeführter Abbildungen bilden einen willkommenen Schmuck des instruktiven Heftes.

Prachtwerk über Frankreich. Ein ähnliches architektonisches Prachtwerk, wie jenes von *Junghändel* und *Gurlitt* über die Baukunst Spaniens, wird in nächster Zeit wieder bei *J. Bleyl* (Gilbers' Hofverlag) in Dresden über die hervorragendsten Bauwerke Frankreichs erscheinen. Zu diesem Zwecke begiebt sich Prof. *Gurlitt* in nächster Zeit abermals für längere Zeit nach Frankreich, welches er, vielfach gefördert durch die französische Regierung, schon wiederholt systematisch bereiste. Das erste Heft dieses Werkes dürfte in kürzester Zeit zur Ausgabe kommen. Es wird der Ausstattung und dem Inhalt nach die allseitig vorzüglich aufgenommene Publikation über Spanien noch überbieten.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

* Die Märzsitzung der *Archäologischen Gesellschaft in Berlin* eröffnete Herr *Conze* mit Vorlage der eingegangenen Schriften und Besprechung eines rätselhaften Grabreliefs aus Bukarest, dessen Deutung Herr *Engelmann* zwar versuchte, der Versammlung jedoch annehmbar zu machen nicht vermochte. Herr Trendelenburg teilte ein Schreiben des Herrn *Treu* aus Dresden mit, worin darauf hingewiesen wurde, dass der kolossale, auf dem Unterbau des Metroons zu Olympia gefundene Marmorrumpf wahrscheinlich der Augustus-Statue angehört, die in dem Metroon stand. Herr *Koepp* berichtete ausführlich über einen soeben von Grenfell veröffentlichten Papyrus mit Steuerverordnungen aus der Zeit des Ptolemäus Philadelphus; Herr *Kalkmann* erörterte an der Hand der litterarischen Überlieferung das Verhältnis des Phidias zum plastischen Schmuck des Parthenon; Herr *M. Rubensohn* sprach über Gedichte der Anthologie, die sich auf eine vermeintliche Enneakrunos und Becher mit Skelettdarstellungen beziehen; Herr *O. Rubensohn* endlich unterzog das eleusinische Relief, das Triptolemos auf einem Throne zeigt, einer erneuten Besprechung.

* *Schleswig-Holsteinischer Kunstverein.* Der Bericht über das Jahr 1895 liegt vor. Im Laufe des Jahres waren 87 neue Mitglieder zu verzeichnen, so dass bei Abgang von 51 der Bestand auf 669 gestiegen ist gegen 633 im Vorjahre. Aus dem Vorstande hatten statutengemäß zum 1. April 1895 auszuscheiden die Herren Kapitän z. S. Dittmer, Baurat Schweitzer, Hofphotograph Wegener. Die Herren Dittmer und Wegener wurden wiedergewählt, an Stelle der ausscheidenden Herren Baurat Schweitzer und Intendanturrat Krafft die Herren Oberlehrer Krumm und Architekt Haack. Die Ankaufskommission, welche aus den Herren: Dr. W. Ahlmann, Justizrat Brandt, Fabrikant Holle, Professor Karsten, Maler Lohse, Maler Stoltenberg, Maler Arenhold, Landesgerichtsdirektor Reiche, Marinebauinspektor Heeren, Chefredakteur Niepa bestand, sowie die Herren Revisoren, Oberlehrer Detlefsen und Maler Lohse, wurden wiedergewählt. — Die Gemälde-Galerie des Kunstvereins hat sich in diesem Jahre um eine Reihe wertvoller Kunstwerke vermehrt. So ist u. a. das große Gemälde von Karl Saltzmann-Neubabelsberg „Übergabe der dänischen Schiffe Christian VIII. und Gefion in der Bucht von Eckernförde am 5. April 1849“ seit dem 1. Januar 1896 unserer Galerie einverleibt worden. — Als Vereinsgabe wählte das Direktorium folgende Blätter: 1. Karl Saltzmann, „Im stillen Ozean“, 2. Lorenz Ritter, „Der Henkerstieg in Nürnberg“, 3. Gabriel Max, „Ein Vaterunser“, 4. J. Wenglein, „Spätherbst“. — Der Maler Franz Dose hat dem Vereine 150 Exemplare seiner Schrift „Aquarelle und Handzeichnungen in der Kupferstichsammlung zu Kiel“ zur Verfügung gestellt behufs Verlosung unter die Mitglieder. — Die kunsthistorischen Vorträge, welche im vorigen Jahre beim ersten Versuche reichen Anklang fanden, wurden in diesem Jahre mit Erfolg wiederholt. Es sprachen am 14. Februar: Professor Brinckmann über „Die Schleswig-Holsteinische Kunsttöpferei im 18. Jahrhundert“; 21. Februar: Professor Dr. Rossbach über „Athenische Grabdenkmäler“; 28. Februar: Professor Dr. Matthäi über „Die Stellung der bildenden Kunst im Volke während der wichtigsten Epochen unserer Kunstgeschichte“. — Der Kunstverein vermittelte im verflossenen Jahre den Verkauf von 44 Kunstwerken, wofür die Summe von M. 8200 erzielt wurde. — Vermögen des Vereins: Aktiva: Zusammen 106929 M.; Passiva: Zusammen 13041 M. —

Hessischer Kunstverein. — Dem Rechenschaftsbericht über das Jahr 1895 entnehmen wir folgendes: Am 1. Januar 1896 gehörten dem Verein 1105 Mitglieder mit 1169 Anteilscheinen an, gegen 1895 31 Mitglieder mit 30 Anteilscheinen mehr. — Die Ausstellungen des Kunstvereins in der Kunsthalle haben im Jahre 1895, mit einer Unterbrechung vom 22. Juli bis 25. August, in rascher Folge stattgehabt und waren zahlreicher als je zuvor beschickt. Dem entsprechend war auch der Besuch der Ausstellungen sehr rege. Die Bilder des Münchener Kunstvereins, von denen 7 Sendungen ausgestellt waren, erregten wie in den vorhergehenden Jahren Interesse und Beifall. Eine besondere Anziehungskraft übte die Ausstellung einer Sammlung von Gemälden von Franz v. Lenbach, die der Verein der Güte des Besitzers, des Herrn Majors v. Heyl in Darmstadt, verdankte. Besondere Anregung gewährten auch Sammelausstellungen von Werken andrer Künstler, wie Adolf v. Meckel, Wilhelm Bader, Hermine v. Preuschen-Telmann, Clara v. Rappard, und in besonders hohem Grade die Sammelausstellungen von Werken zweier aus dem Leben geschiedener heimischer Künstler: Heinz Heim und Ludwig Hofmann-Zeitz. Insgesamt waren in der Kunsthalle in Darmstadt ausgestellt: 900 Ölgemälde, 86 Aquarelle, 100 Zeichnungen, 15 Radirungen und 6 plastische Werke; ferner im Kunstvereinssaal zu Gießen: 385 Ölgemälde, 51 Aquarelle, 13 Radirungen, 1 Gipsbüste und 2 Federzeichnungen; in Mainz 205 Ölgemälde; in Hanau 234 Ölgemälde, 1 Gipsbüste, 21 Federzeichnungen. — Die am 7. Dezember 1895 stattgehabte Verlosung war zum erstenmal bereichert infolge der Mitgliedschaft des Vereins bei dem Kunstverein in München durch zwei Gewinne, die dem Verein bei der dortigen Verlosung zugefallen waren. Es sind dies die in dem (s. Z.) mitgeteilten Verzeichnis unter Nr. 1 und 2 aufgeführten Ölgemälde (Landschaften von Thierbach, bezw. Egersdörfer), die von dem Kunstverein München um den Preis von 500 M. und 400 M. angekauft worden waren. Ausserdem sind unter den Mitgliedern verlost worden die im Laufe des Jahres angekauften 11 Ölgemälde, 3 Aquarelle, 2 Handzeichnungen, 10 Farbendrucke, 17 Kupferstiche und 1 Künstler-Album. Die Aufwendung des Vereins für Ankauf von Gewinnen betrug 3255 M. — Ein Vereinsblatt wurde nach dem Beschluss der Hauptversammlung für 1895 nicht verteilt. Für das Jahr 1895 betragen die Einnahmen 19418,56 M., die Ausgaben 14724,04 M. Unter den Einnahmen waren u. a. 11570 M. Mitgliederbeiträge, 1111,87 M. Eintrittsgelder, 1330 M. für verkaufte Kunstgegenstände, 1423,74 M. Zinsen von ausgeliehenen Kapitalien, 700 M. Staatsbeitrag. Die Ausgaben weisen u. a. auf: für angekaufte Kunstgegenstände a. für den Verein 3235,55 M., b. für Private 1201,50 M., ferner 3553,68 M. Ausstellungskosten, 788 M. Beiträge an andre Vereine, 1350 M. für Verzinsung und Tilgung, endlich 1224,67 M. ausgeliehene Kapi-

talien. Mithin beträgt der Kassevorrat 4694,52 M. Nach den Statuten haben die nach Deckung der Verwaltungskosten verbleibenden Reineinnahmen Verwendung zu finden zu $^3/_5$ für Ankäufe zur Verlosung, zu $^1/_5$ für Anschaffung eines Vereinsblattes, zu $^1/_5$ für Ansammlung eines Fonds zur Widmung von Kunstwerken zu öffentlicher Bestimmung. Wird diese Verteilung auf Grund des vorliegenden Abschlusses vorgenommen, so ergiebt sich folgender Stand der drei Fonds. Bei Fonds A liegt eine Überzahlung von 172,40 M. vor; bei Fonds B ist in 1896 zu übertragen 1276 M.; der Fonds C hatte Ende des Vorjahres einen Stand von 12407,49 M. Unter Berücksichtigung der Überzahlung bei Fonds A verbleibt hiernach ein Vorrat von 13511,09 M. Diesem Vorrat treten hinzu der Bestand des Betriebskapitals mit 2000 M. und der Bestand des Baufonds mit 23712,60 M. u. s. w. Im laufenden Vereinsjahre finden Ergänzungswahlen zum Verwaltungsrate nicht statt.

KUNSTHISTORISCHES.

— *In Kaysersberg bei Colmar* befand sich seit langer Zeit ein wohlerhaltener grosser Altar in Holzschnitzerei, auf welchen man erst im vorigen Jahre anlässlich der Ausstellung elsässischer Kunstwerke in Strassburg aufmerksam wurde. Das treffliche Werk weist, wie der „Frkf. Ztg." mitgeteilt wird, an der besonders schön gearbeiteten Predella Christus mit den zwölf Aposteln, im Mittelschrein die Kreuzigung und an den beiden Seitenflügeln zwölf Reliefs aus der Passion auf. — Die Außenseiten der Flügel enthalten Gemälde aus späterer Zeit, ohne besonderen künstlerischen Wert. Dieses interessante Kunstwerk hat die Geschmacklosigkeit einer späteren Zeit einfach weggeräumt und durch einen neuen Hochaltar ersetzt; es wurde, soweit es nicht als Brennholz verkauft wurde, hinter dem neuen Hochaltar an der Ostwand des Chores aufgestellt, oder besser gesagt, versteckt. Jetzt steht es wieder auf dem Hochaltar und kommt in dieser alten Kirche, die auch sonst so manche interessanten Kunstschätze aufweist, wieder zur vollen künstlerischen Wirkung. Der Ursprung des Werkes war früher strittig: es sollte aus der Kathedrale von Canterbury stammen, in der Reformationszeit nach Basel und von da nach Kaysersberg gekommen sein. Neuerdings ist aber durch einen glücklichen archivalischen Fund festgestellt worden, dass es elsässische Arbeit ist und aus Colmar stammt. —:—

VERMISCHTES.

Amerikanische Architektur. In Chicago hat man die peinliche Entdeckung gemacht, dass sich die zwanzig bis fünfundzwanzig Stockwerke hohen „Himmelstürmer" und „Wolkenkratzer" bedenklich senken. Ursache ist das kolossale Gewicht der Bauten, die meist auf nachgiebigem Thonboden stehen. Das Gebäude der Handelskammer hat sich in einigen Teilen in den letzten sechs Jahren um sechzehn Zoll, in anderen um achteinhalb Zoll gesenkt, wodurch natürlich bedenkliche Risse entstehen. —:—

Zur Geschichte der Kataloge der K. Gemäldegalerie in Dresden. Am 8. August 1823 starb in Dresden der erste Inspektor (dies war damals der Direktor) der K. Gemäldegalerie, *Karl Friedrich Demiani*, mit Hinterlassung seiner Gattin, *Karoline*, geb. *Martini*, und dreier Kinder, *Karl Theodor*, *Emma Amalie* und *Mathilde*. Der Verstorbene hatte auf zehn Jahre (bis zum 16. März 1827) das Privileg erhalten, den Druck und Verkauf eines Orts- und Sachverzeichnisses besagter Galerie zu betreiben.[1]) Sein Nachfolger, Professor *Johann Friedrich Matthaei*[2]), kaufte das Privileg nebst den noch lagernden Exemplaren, da er sich „von der Notwendigkeit, die Gemäldesammlung sowohl in wissenschaftlicher als geschichtlicher Hinsicht nach einer anderen, als der bisherigen Ordnung, aufzustellen", überzeugt hatte. Er beabsichtigte, den Katalog umzuarbeiten und in deutscher wie in fremden Sprachen erscheinen zu lassen. Vom 5. November 1824 datirt die hierauf ergangene Königliche Bewilligung (nach den Akten des K. S. Hauptstaatsarchivs: III, 14b Fol. 362 Nr. 4 (l) Bll 647—655). *TH. DISTEL.*

Zu Christian Leberecht Vogel's Bild: „Des Meisters Söhne" in der K. Gemäldegalerie zu Dresden. Der Katalog der K. Gemäldegalerie zu Dresden führt jetzt unter Nr. 2189 ein „berühmtes" Gemälde *Christian Leberecht Vogel's* (1759 bis 1816) unter dem Titel „Des Meisters [junge] Söhne"[3]) auf. Erworben wurde es 1817, doch bis 1846, nach *Karl Woermann's* freundlicher Mitteilung, ist es anders aufgeführt. Im Fürstlich Schönburgischen Schlosse Lichtenstein befindet sich nun, wie mir mein hoher Gönner, Seine Durchlaucht, der u. a. auch die Malkunst fleißig und erfolgreich ausübende Prinz Ernst von Schönburg-Waldenburg auf Gauernitz, gütigst eröffnet hat, eine kleine Aquarelle mit demselben Vorwurfe, welche in der Familie als Porträt der späteren Fürsten Otto *Viktor* von Schönburg-Waldenburg[4]) und *Alfred* von Schönburg-Hartenstein gilt. Nach *Nagler* malte Vogel u. a. für das Schönburgische Haus, auch wiederholte er denselben Gegenstand (Woermann's Katalog) mehrfach.[5]) Sonach wird eine Umtaufe des Dresdener Bildes wohl stattfinden müssen, Woermann neigt auch bereits dazu. Das Lichtensteiner Bild soll übrigens das ursprüngliche, nach dem Leben gemachte sein. Später mag er in dem Bilde andere Porträts, vielleicht die seiner Söhne (Karl Vogel's von Vogelstein u. a.) angebracht haben. In der dortigen Schlosskirche, dies sei noch bemerkt, befindet sich ein anderes L. Vogel'sches Gemälde mit dem Knabenporträt des genannten Prinzen Otto Viktor (Christus führt das „unschuldige Kindlein" vor die Jünger). Früher war es das Altarbild, jetzt hängt es an einem anderen Orte der Kirche. Zur Zeit ist es vorübergehend — zum Copiren — in Gauernitz, wo Woermann und ich es sahen.[6]) *TH. DISTEL.*

1) Von 1817 liegt mir — ohne Autornamen — vor: Catalogue explicatif des tableaux de la Galerie Royale de Dresde.

2) Anonyme Kataloge bearbeitete er 1826, 1833, mit Namen einen 1835.

3) Es bleibt übrig, festzustellen, ob Leberecht noch einen Sohn, neben Karl (Vogel von Vogelstein), gehabt habe.

4) Der Knabe mit dem Bilderbuche

5) Erst neulich sah ich eine gute, etwa originalgroße alte Kopie eines nicht genannten Malers im Besitze des Herrn *Armin von Boehme* in Dresden.

6) Über Vogel vergl. *Keller*, Nachrichten von alten in Dresden lebenden Künstlern (1788), S. 189—192. Der Geburtstag Vogel's ist dort angegeben: 6. April 1759 in Dresden. S. 190 sind „zwei Kinder nach der Natur, in Öl, welche der junge Herr Riedel (Anton Heinrich — cf. Keller a. a. O. S. 138) kürzlich radirt hat", erwähnt.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1896. Nr. 3.
Die Wiener Genesisminiaturen. Von Victor Schultze. — Beiträge zur Geschichte der deutschen Bauhütte. Von Dekan Klemm. — Die Kanzel in der St. Andreaskirche zu Weißenburg a. Sand (Mittelfranken). Von H. Steindorff. — Altes und Neues vom Dom zu Schleswig. Von Doris Schnittger. (Schluss). — Der Zwang zum stereoskopischen Sehen und andere Kunstmittel der neuesten Malerei. Von J. M.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW WIEN Heugasse 58. UND DR. A. ROSENBERG BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 22. 16. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Da ich vom 27. März bis 27. April d. J. zu Studienzwecken verreise, bitte ich alle Einsendungen während dieser Zeit direkt an die Verlagshandlung nach Leipzig zu adressiren.

Wien, Mitte März. ***C. v. LÜTZOW.***

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER SECESSION IN MÜNCHEN.

I.

Was ich heut vor einem Jahre an dieser Stelle über die Frühjahrsausstellung schrieb, könnte auch ganz gut meinem Bericht über die diesjährige voranstehen, wenn ich ihren Charakter von neuem erklären wollte. Auch hier nehmen wieder all die Bilder und Studien, die in einer jeden Werkstätte neben den Hauptarbeiten entstehen, den weit größeren Platz ein, nur hat die Jury noch strenger als sonst ausgewählt, so dass die Münchener Kunst trotz dem sich stetig mehrenden Andrang zur Secession nur sieben Säle einnimmt. Die vier andern hingegen verleihen der Ausstellung in sofern ein anderes Gepräge, als sie den Rahmen derselben durch eine Anzahl ausländischer Kollektionen zur internationalen Ausstellung in reduzirtem Maßstab erweitern.

Irgend eine wesentliche Verschiebung in den Bestrebungen der Münchener Künstler zu konstatiren, dürfte hier schwer fallen. Ein Fortgang auf dem beschrittenen Wege: der Erlangung eines befreienden malerischen Könnens ist zwar unverkennbar, aber man hat doch zu sehr den Eindruck eingetretener Ruhe, des Stillschweigens, das nur emsige Arbeit zu begleiten pflegt, um an große Umwälzungen zu denken. Auch von einem gefahrbringenden zu starken Abstrahiren von der Natur, so einer Art Stilisirungswut, die in der Luft liegt, merkt man hier ziemlich wenig. Bei weitem die meisten Bilder sind ehrliche, wenn auch durchaus nicht nüchterne Arbeiten nach der Natur, die durch die malerische Verve das Interesse in hohem Grade in Anspruch nehmen, immerhin aber die Individualität nicht in dem Maße zutage treten lassen, wie in ausgereifteren Werken. Möglich, dass manche sich zu solch größerem Schlage vorbereiten, was die Sommerausstellung zeigen wird, — die Frühjahrsausstellung verrät davon, mit wenigen Ausnahmen, die ich gleich nachher berühren will, nichts, sondern nur vom Malenkönnen. Und dieses bestätigt nur all die Hoffnungen, die ich hier schon öfter aussprach. Leute mit Namen ohne Klang führen einen Pinsel, dass sie gar manche populäre Kunstgröße in die Tasche stecken könnten, es reift die Kunst einiger exquisiten Bildnismaler und -Malerinnen, die noch allein ein Teil der Münchener Künstlerschaft zu schätzen weiß, denen es aber zunahe treten hieß, wollte man sie mit gar manchen vielbeschäftigten Porträtmalern in einem Atem nennen. Immer noch liegt der Schwerpunkt in der Landschaft, jedoch ist diesmal ein langsames Zunehmen des Figürlichen zu bemerken, was ja wohl auch dem vorauszusehenden Wege der Kunst entspricht.

Neben der Zahl derer, die sich, wie gewohnt, mit äußerst respektabeln Arbeiten einstellen, die aber aus den auseinandergesetzten Gründen nur schwer mit Worten kurz zu charakterisiren sind, fallen einige auf, die teils mit solchen für ihr bisheriges Schaffen neuartigen Werken auftreten, teils überhaupt neue Namen sind. Jeder orientirte Ausstellungsbesucher weiß, dass bei den ersten speziell an *Ludwig Dill*, den Präsidenten der Secession, gedacht ist, dessen farbige Zeichnungen das Ereignis der Ausstellung sind. Man wusste, dass Dill's Kunst ungefähr um die Zeit der Gründung der Secession in eine zweite Phase, in ein Stadium durchgeistigter Abklärung getreten war; man bewunderte die

jugendliche Frische des mutigen Führers und zweifelte nicht, dass er sich noch lange auf der erreichten Höhe halten würde. Und nun geschieht etwas Unerwartetes: abermals fällt die Hülle und jetzt erst scheint der tiefinnerste Kern seiner Individualität zutage zu treten. In diesen neuen Arbeiten fand Dill den einfachsten wie prägnantesten Ausdruck seiner selbst; groß und schlicht, ebenso phrasenlos wie ergreifend wirken diese anspruchslosen Motive aus der nächsten Umgebung Münchens, dem Dachauer Moose, die mit den denkbar einfachsten Mitteln, in stark umrissenen Kohlezeichnungen auf getöntem Papier, denen mit einigen wenigen Farben ein wundervoll starker farbiger Klang verliehen ist, gegeben sind. Hier deckt sich ganz die Kunst mit der Persönlichkeit: gerade so schlicht, aber wahr bis zum Herzensgrund, ist Dill selbst; mit demselben heiteren Ernste, wie auf diesen seinen Bildern, blickt er ins Leben. Wer so wie er in der Reife sich jugendliche Frische bewahrt, ist wie geschaffen zum Führer einer Vereinigung, die nicht allein in München, sondern in ganz Deutschland eine Verjüngung und Befreiung der Kunst anstrebte — und erreichte.

Als Gewähr für die Zukunft der Secession kann nichts besser gelten, als der stete Neuanschluss vielversprechender Talente, wie sie jedes Jahr stattfindet. Ich möchte bei dieser Gelegenheit auf einige derselben hinweisen, da mancher noch ungeklärte, aber gute Früchte verheißende Anfänger auf der Frühjahrsausstellung besser zu würdigen ist, als in der großen Ausstellung, wo er im internationalen Orchester nicht zu Worte kommt.

Da ist z. B. ein neuer Name, *Oskar Zwintscher*, der mit fünf, sechs größeren Arbeiten vertreten ist, die von prächtigem malerischen Können und von starker, wenn auch noch nicht ganz auf eigenen Wegen wandelnder Phantasie zeugen. Wie noch gar manche andere, steht auch er in einem Teil seiner Bilder im Banne des großen Schweizer Meisters, zeigt aber in den übrigen, dass er auch er selbst sein kann. Wie stets, wird kaum jemand mit seinen ersten Werken eine neue Welt — die Welt, die er in sich trägt — bilden können, ehe er nicht ein Meister in der Nachbildung der realen Welt geworden ist. Und deshalb wirken ganz schlichte Naturausschnitte, wie Zwintscher's „Meißen", am harmonischsten, auf dem er bei finsterm wolkigen Abendhimmel einen Blick über die roten Ziegeldächer der alten Stadt und den düster ragenden Dom giebt, oder seine äußerst kräftig gesehenen Modellstudien, in denen er oft dekorativ derb vorgeht, aber nie leer wirkt, wie auf seinen Phantasiestücken. Auch diese enthalten viel Schönes, wie besonders sein „Sturm", eine wilde Felsgegend mit antediluvianischen Menschengestalten, aber sie verlieren in demselben Maß, wie bei ihnen die Fühlung mit der Natur abnimmt, was am stärksten bei einer Idylle „Sonnenschein" der Fall ist, die, so talentvoll sie ist, doch in Palettentönen ihren Ursprung hat. Bedächten doch alle nach Vereinfachung und Stilisirung Strebenden, dass diese nur organisch aus dem hingebendsten Naturstudium hervorgehen und nicht eigenmächtig hervorgerufen werden kann.

Ein anderes frisches Talent ist *Georgi*, der diesmal einen großen sommerlichen Gewitterhimmel bringt, dessen übereinandergeschichtete Wolkenmassen sich wie Schneegebirge auftürmen, was mit großer malerischer Kraft gegeben ist.

Noch ein dritter Künstler, vielleicht der feinste der drei, namens *Haueisen*, tritt mit einem kleinen Bilde auf, von dem man nicht zu viel sagt, wenn man es eine Perle der Ausstellung nennt. Es vereinigt so viel Qualitäten — vollkommen selbständige Auffassung wie Formensprache, eine schöne, kräftige, in keiner Weise outrirte Farbe, dass es schwer sein dürfte, im Autor den Anfänger zu finden. Landleute, die sich vor dem Gewitter flüchten. Ganz eng im Rahmen stehende Gestalten eilen, grell von der Sonne beleuchtet, dem ebenfalls noch im Sonnenschein glänzenden Dorfe zu. Sturmwind und aufgefegter Staub jagt hinter ihnen drein. Das alles hebt sich hell von dem finstern Himmel ab. Ähnliche Vorwürfe komponirten früher gern die Düsseldorfer und man könnte bei meiner Beschreibung vielleicht an diese denken. Das Bild erinnert jedoch in keiner Weise an sie, sondern gleicht durchaus einem direkt beobachteten Naturausschnitt, der mit spielender Leichtigkeit niedergeschrieben ist. Wer gleich mit den ersten Bildern so auftritt, von dem dürfte, wenn er auf dem richtigen Wege bleibt, noch viel zu erwarten sein.

Um auch nur kurz auf alle die einzugehen, die mit talentvollen und sonstwie Gutes verheißenden Arbeiten sich eingestellt, fehlt mir hier durchaus der Raum; nur noch über einige schon bekannte Mitglieder oder Aussteller, die in besonderer Weise vertreten sind, seien ein paar Worte gesagt. Da ist z. B. *Wilhelm Volz*, der eine ganze Reihe reizender kleiner Entwürfe, Einfälle und Bildchen zur Ausstellung bringt: Idyllen aus einem goldenen Zeitalter, in frischen Farben keck und lustig hingeschrieben, ohne Anspruch auf irgend welche Durcharbeitung zu machen. *Max Slevogt* ist ein Maler, der über eine ganz eminente malerische Ausdrucksfähigkeit verfügt. Er malt, was ihm vor die Palette kommt: Porträtstudien nach Bekannten, Landschaften, Stillleben, Scenen aus der heiligen Geschichte, Interieurs und Modellstudien und hat von all dem vorzügliche Proben da. *Zügel's* große Kollektion mit etlichen bildmäßigen Studien ist so vortrefflich, wie jeder Strich dieses Meisters, der nie Minderwertiges schafft. *Exter* zeigt sich diesmal als ein feiner naturalistischer Landschafter. Sein Abend auf einer Anhöhe, von der ein Paar träumend in die dämmernde Stadt hinunterschaut, ist poesievoll und schlicht gegeben und erfreut sogar die, die Exter sonst nicht verstehen; seine andere Arbeit, ein weiblicher Halbakt, ist eine interessante Studie, die wohl auch keinen Anspruch darauf macht, etwas anderes zu sein. Dass

Stuck mit einigen charakteristischen Arbeiten, wie seinen stilisirten Köpfen, vertreten, ist selbstverständlich; *Kuschel* hat einige Bilder seiner Kollektivausstellung da, die ich vor kurzem erst bei Anlass des Kunstvereins eingehender besprach, ebenso wie eine Anzahl der Bilder *Thoma's*, die vor einiger Zeit die Kunsthandlung Neumann vereinigt hatte.

Später noch einiges über die Ausländer.

SCHULTZE-NAUMBURG.

BÜCHERSCHAU.

Ludwig Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, mit Benutzung des päpstlichen Geheim-Archives und vieler anderer Archive bearbeitet. I. Band (zweite vielfach umgearbeitete und vermehrte Auflage). Freiburg im Breisgau, Herder'sche Verlagshandlung 1891. gr. 8°, XLIV u. 772 S. (Preis M. 10). II. Band (zweite Auflage) 1894, LIV u. 796 S. (Preis M. 10). III. Band (erste und zweite Auflage) 1896, LXVIII u. 88 S. (Preis M. 11).

Friedrich Schneider, Theologisches zu Raffael, Mainz, Franz Kirchheim 1896. 8°, 27 S.

Ein Wundername ist es: Rom. Unabsehbar die Reihe von Vorstellungen, die er in uns wachruft, Vorstellungen von grausigen Kämpfen, Heldentum, Schandthaten jeder Art, unbeschreiblichem Aufblühen von Macht und Kultur. Ist's doch eine zweitausendjährige Geschichte, weltlich und geistlich, eine Geschichte verwickelster Art, auf die Rom zurückblickt. Wer hätte nicht mit Spannung von den Schicksalen der einzigen Stadt gelesen und sich ihrer Kunstblüte erfreut, jener freilich nicht einheimischen Blüte, die Rom erlebte, als ein Fiesole und Leone Battista Alberti dort schufen, als Melozzo da Forli in Rom malte, als Bramante, Raffael, Michelangelo dort wirkten. Was damals an Kunstwerken in und für Rom gestaltet wurde, ist ja seither zum Gemeingut aller kultivirten Völker geworden. Unter den Päpsten bezeichnen Nicolaus V., Paul II., Sixtus IV., Alexander VI., Julius II. und Leo X. so ziemlich die Höhenpunkte der Kunstgeschichte Roms. Die Litteratur, die sich an diese Namen knüpft, ist eine ungeheuere. Es wäre allein ein dankenswertes Unternehmen gewesen, das zusammenzufassen und zu verarbeiten, was bis vor kurzem über diese Päpste gedruckt worden ist. Pastor bietet in seiner Papstgeschichte aber viel mehr. Wichtiges neues urkundliches Material wird in jedem Bande beigebracht und mit verarbeitet. Der erste Band beginnt mit einigen Abschnitten über die litterarische Renaissance in Italien, über das Exil der Päpste und setzt dann bei Martin V. ein. Dem kunstgeschichtlich wichtigen Papst Nicolaus V. ist ein sehr bedeutsamer, ausgedehnter Abschnitt des Buches gewidmet, weit über 200 Seiten, wobei ja die gewaltigen Baupläne für die Umgestaltung der Leostadt, des Vatikans und der Peterskirche begreiflicherweise eine wichtige Rolle spielen. Dieser Band reicht bis zum Tode Calixtus' III. Die Päpste von Pius II. bis zu Sixtus IV., diesen mit eingeschlossen, werden im zweiten Bande behandelt, in welchem uns die Kapitel über die Kunstsammlungen Paul's II. und „seine Sorge für die antiken Monumente“, sowie der Abschnitt „Sixtus IV. als Förderer von Wissenschaft und Kunst“ am meisten fesseln. Der dritte, jüngst erst ausgegebene Band, welcher Innocenz VIII., Alexander VI. und Julius II. bespricht, enthält verhältnismäßig am meisten von dem, was die Kunstgeschichte unmittelbar angeht. Standen doch Pintoricchio und Mantegna in Diensten des Papstes Innocenz; fällt doch in die Regierungszeit desselben Herrschers die Auffindung der antiken Mädchenleiche in Rom, die erst in neuerer Zeit wieder von der kunstgeschichtlichen Litteratur behandelt worden ist. Pastor hat die Angelegenheit gründlich durchgedacht, bringt eine kleine Ergänzung der bisher bekannten Angaben und schließt sich (S. 240) der Anschauung an, dass eine Beziehung des bekannten Mädchenkopfes in Lille zur römischen Leiche nicht vorhanden ist.

Ein Abschnitt über die „Beziehungen Alexanders VI. zu den Künsten“ beschäftigt sich mit den Bauten dieses Papstes und spricht begreiflicherweise ausführlich von Pintoricchio's Thätigkeit in Rom. Den breitesten Raum für kunstgeschichtliche Ausführungen gewährten aber die Kapitel über Julius II. Der Neubau der Peterskirche, Bramante's weitreichende Thätigkeit, die Auffindung der Laokoongruppe und anderer Kunstwerke des Altertums, Michelangelo's Berufung nach Rom, die Decke der Sixtinischen Kapelle, die plastischen Arbeiten Michelangelo's, endlich *Raffaell's* Thätigkeit in Rom gaben ja Anlass genug, hier Kirchengeschichte und Kunstgeschichte Arm in Arm wandeln zu lassen. Angesichts der großen, zusammenfassenden Arbeit würde ich es für geschmacklos halten, da und dort eine versteckte Abhandlung, ein schwerzugängliches Heft oder dergl. namhaft zu machen, weil es übersehen wurde. Auch einige unleugbare Missgriffe sollen hier nicht des besonderen genannt werden. Ist doch das Gesamtbild der Zeiten, welche der Autor behandelt, meisterhaft gezeichnet, muss man doch eingestehen, dass in allem Wichtigen die Litteratur gründlich benützt ist. Auch Forscher, denen die Geschichte Roms nahe liegt, werden aus dem Pastor'schen Buche vieles lernen können, einem Werke, das sich bei aller Sorgsamkeit in der Ausarbeitung der Einzelheiten doch durch einen gewissen großen Zug auszeichnet. Kunstgeschichtlich genommen muss man sagen, dass es bisher kein Buch gab, in welchem die großen Aufträge der Päpste (soweit sie bisher von Pastor behandelt sind) so organisch aus der Zeitgeschichte erklärt würden, wie in dieser Papstgeschichte. Treffliche Vorarbeiten, namentlich solche von *E. Müntz*, haben ja die Arbeit hier wesentlich erleichtert, was ich erwähne, ohne damit Pastor's Verdienste schmälern zu wollen. In den Abschnitten über

Raffael steht Pastor häufig auch auf den Schultern von *Anton Springer* und *Friedrich Schneider*. Manche Erkenntnisse, die auf Friedrich Schneider's Gedanken zurückgehen, sind heute schon so verbreitet, dass man sie im Bädecker zu lesen bekommt, ohne dass man den ebenso gelehrten wie liebenswürdigen Urheber derselben öffentlich genannt hätte.

Ich meine hier zunächst eine, wie mir scheint, zutreffende Erklärung der Raffael'schen „Disputa“, die schon vor mindestens zehn Jahren von Friedrich Schneider als eine scholastisch-mystische Darstellung erklärt wurde, als eine Verherrlichung des Altarsakramentes im Sinne der mystischen Theologie. Schneider hat nun vor kurzem in der Zeitschrift „der Katholik“ seinen Gedankengang ausführlich ausgesprochen. Der Sonderabdruck dieser Studie: „Theologisches zu Raffael“ ist es, der hier seines inneren Zusammenhanges wegen zugleich mit dem III. Bande der Pastor'schen Papstgeschichte besprochen wird. Schneider weist ganz richtig darauf hin, dass bei der Deutung der sogenannten „Disputa“ zu wenig darauf geachtet wurde, wie vertraut man in Italien zu Raffael's Zeit, ja noch viel später, mit theologisch-mystischen Gegenständen war. Die kirchliche Liturgie ist dort dem Volke noch heute durchaus geläufig. Zudem hatten die Dominikaner am päpstlichen Hofe nachweisbare Beziehungen zu Raffael, sodass es durchaus naturgemäß erscheint, ein geistliches Bild Raffael's aus dem Gedankenkreise jener Dominikaner heraus zu erklären. Dasselbe Heft bringt auch eine exegetische Studie über die Transfiguration von Raffael. Das Fest der Verklärung Christi ist zur bleibenden Erinnerung an den Sieg der christlichen Heere bei Belgrad im Jahre 1456 von Papst Calixtus III. für den 6. August eingesetzt worden. Das Raffael'sche Bild, 1517 gestiftet, hängt mit der mohammedanischen Frage insofern zusammen, als es für Narbonne, wo Guilio de' Medici seinen Bischofssitz hatte, bestimmt war, und als Narbonne durch muhammedanische Seeräuber bedroht war. Am 6. August, dem nachmaligen Tage der Feier der Transfiguration, wurden früher der Märtyrer-Papst Sixtus II. und die Diakonen Felicissimus und Agapitus in der Messe kommemoriert. Giulio de Medici gehörte aber im Kardinalskollegium dem Ordo der Diakonen an. So würden sich, schließt Schneider, die zwei Diakonen links im Mittelgrunde des Raffael'schen Bildes erklären. Es wären die zwei Diakonen, deren Andenken an demselben Tage wie die Transfiguration gefeiert wird. Die Verbindung der Verklärung Christi mit dem besessenen Knaben auf Raffael's Transfiguration erläutert Schneider dadurch, dass er den vom Teufel besessenen Knaben als ein Symbol der Türkenherrschaft nimmt, die ja, wie oben erwähnt wurde, in einer bestimmten Beziehung zur Einsetzung des Festes der Transfiguration steht. Der verklärte Christus würde hier in mystischem Sinne der Retter aus Türkennot sein, wie er auf dem Bilde als Befreier des besessenen Knaben dargestellt ist. Zweifellos liegt eine solche Deutung des Wunderwerkes von Raffael's Hand den Gedanken seiner Zeit viel näher, als irgend eine andere der bisherigen Erläuterungen.

TH. v. FR.

NEKROLOGE.

x. Der Historien- und Landschaftsmaler *Ernest Ange Duez* ist am 3. April in Paris im Alter von 53 Jahren gestorben. Er wurde am 8. März 1843 geboren, war Schüler von Pils und debütirte 1868 im Salon mit einer Mater dolorosa. Aber erst 1879 machte er von sich reden durch ein großes Triptychon, das sich jetzt in der Luxemburggalerie befindet: Die Legende von St. Cuthbert. Von da ab ist dem Maler der Erfolg treu geblieben; er malte neben religiösen Stoffen sehr geschätzte Landschaften, Seestücke etc. Er war Mitbegründer der Société des aquarellistes, dann der Pastellisten, wurde 1879 mit einer Medaille 1. Klasse prämiirt, erhielt 1880 das Kreuz und wurde 1889 Offizier der Ehrenlegion. Er starb an Herzlähmung, eine Folge des Radfahrens.

x. *Ludwig Munthe*, einer der geschätztesten Düsseldorfer Landschaftsmaler, ist am 30. März nach längerem Leiden gestorben. Er wurde 1843 auf Aroën in Norwegen geboren, ging 1861 nach Düsseldorf und bildete sich dort ohne Lehrer als Landschafter aus. Er hat verschiedene Auszeichnungen, viele Medaillen, Orden (Ehrenlegion und Leopoldsorden) und Titel, wie den eines schwedischen Hofmalers, die Ehrenmitgliedschaft der Akademieen in Stockholm und Kopenhagen erhalten. Munthe nahm als Künstler eine besondere Stellung ein. Wie er sich ohne eigentlichen Lehrer herangebildet, so hatte er auch keinen gleichartig schaffenden Kunstgenossen oder Schüler. Begabt mit einem feinen Farbensinn, wusste er aus der Natur den zauberhaften Wohlklang der in ihr schlummernden Farbenharmonie hervorklingen zu lassen. Frühling, Herbst und Winter boten ihm die Stimmung, die er seinen Motiven zu Grunde legte. Bewunderte man die Winterlandschaften Munthe's mit ihrem entzückenden Luftton, aus dem in der Ferne immer neue Formen herauswuchsen, und der unerreichten Weichheit in der Behandlung des Schnees, dann glaubte man hier die berufenste Domäne des Meisters erkennen zu dürfen; wenn er aber hinwiederum die frische, keusche, fast herbe Poesie des Frühlings schilderte, oder den Farbenreiz der zu Rüste gehenden Natur ausbreitete, dann erschien jenes Urteil wieder überholt. Der deutsche Wald, die niederländische Ebene, das Meer, die winterliche Dorfstraße, Kanalläufe und Städtebilder sind die Vorwürfe gewesen, an denen sich Munthe's Kunst am liebsten erprobte. Eine Radirung nach einem Bilde Munthe's von der Hand Prof. E. Forberg's brachte die Zeitschrift f. bild. Kunst, Neue Folge, Bd. II, S. 248.

PERSONALNACHRICHTEN.

Prof. M. Lehrs, bisher Direktorialassistent am Kgl. Kupferstichkabinett in Dresden ist zum Direktor der Kupferstichsammlung ernannnt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

London. — Nach vielen Umzügen und Wanderungen hat endlich die „Nationale Porträt-Sammlung“ ein würdiges Heim in einem eigenen Gebäude neben der Nationalgalerie in Charing Croß erhalten. Die Sammlung ist aus recht

kleinen Anfängen entstanden. Im Jahre 1859 zählte sie erst 56 Bildnisse, zehn Jahre später aber war sie schon auf 288 angewachsen. Jetzt hat sie eine Vollständigkeit erreicht, dass der Beschauer in der That die ganze englische Geschichte, repräsentirt durch die Männer, die sie gestaltet haben, vor sich sieht. Die Bildnisse der Königsfamilie beginnen mit Robert von Normandie und endigen mit der Königin Viktoria, deren lebensgroßes Porträt sich in der Eingangshalle befindet. Viele Bilder der Sammlung sind auch von bedeutendem künstlerischen Wert und sind von den ersten Malern Englands gemalt.

Paris. — Der Orden der Rosenkreuzer hat seine Ausstellung Ende März eröffnet. Ein mörderisches Plakat ladet zum Besuche ein: ein Lohengrin, der das Haupt Zola's vom Rumpfe abgeschnitten hat und es, blutig und verzerrt, triumphirend emporhält. Diese Geschmacklosigkeit soll den Sieg des Idealismus über den Naturalismus versinnbildlichen. Die Rosenkreuzer sind im wesentlichen Botticellisten und haben außer der Nachahmung der langgestreckten schmalwangigen Leiber der Frühflorentiner ihren Bildern noch eine Dosis von Mysticismus und von des Gedankens Blässe zugesetzt. Diese Maler, welche den Körpern alle Erdenschwere ausziehen und sie zu „Astralleibern“ umwandeln, nennen sich selbst „Seelenmaler“. Dieses ganze Rosenkreuzertum ist bei Licht besehen die absolute Negation der Millet- und Bastien-Lepage, ein ins malerische Gigerltum getriebener Gegensatz zu der nach Erde und Schweiß duftenden Armeleutmalerei. Der Oberpriester dieser Gesellschaft ist der „Sar“ Peladan, dem diese systematisch betriebene Marotte zu einer reichen Heirat verholfen hat. Das Sonderbarste ist, dass dieser Malsportklub, der allem Realismus den Tod geschworen hat, seine gemalte Limonade in altgotische Rahmen einfassen lässt, die auch deren vielhundertjähriges Alter vortäuschen sollen: sie sind künstlich wurmstichig, künstlich zerbrochen, sogar mit künstlichem Fliegenschmutz bedeckt! Natürlich nennen diese Narren alles, was nicht diese Altertums-Spielereien mitmacht, vieux jeu und erklären es für altmodisch.

⊙ *Die Berliner Kunsthandlungen* machen trotz der vorgeschrittenen Saison noch immer große Anstrengungen, das Publikum für ihre Ausstellungen heranzuziehen. Dem *Schulte'schen Salon* wird dies auch wohl gelingen, denn seine April-Ausstellung bietet in der That manches Erfreuliche und Interessante. Erfreulich sind namentlich die Landschaften von *Carl Rathjen*. An den Bildern dieses Malers waren eine poetische Auffassung und ein gewisser Stimmungsreiz zwar oft zu rühmen, die Technik aber hatte fast immer etwas Nüchternes, und dem Kolorit fehlte meist die Wärme. Die jetzt ausgestellten Dorflandschaften dagegen sind ausserordentlich frisch, bei aller Sorgfalt in der Durcharbeitung haben sie sich die volle Kraft und Lebendigkeit der vor der Natur vollendeten Studien bewahrt, und auch in ihrer Farbengebung ist viel gesunde Frische. Sehr viel Anerkennung verdienen auch die Landschaften von *Eduard Fischer*, von denen eine ganze Anzahl die Bewunderung der Ausstellungsbesucher hervorruft. Die virtuose Technik dieses Künstlers ist freilich schon seit Jahren kaum noch zu übertreffen. Die Spreewaldbilder von *Willi Werner* sind bereits durch die vor Weihnachten erschienenen Faksimiledrucke bekannt geworden, wenigstens was ihre Motive betrifft, die der junge Künstler jetzt auch malerisch zu verwerten gesucht hat. Dass er hierbei nicht in allen Fällen ganz glücklich gewesen ist, liegt wohl daran, dass der illustrative Charakter auch bei den Gemälden zu sehr in den Vordergrund tritt. Eine sehr umfangreiche Gruppe von Arbeiten hat *J. Wischniowsky* ausgestellt, ein bisher in Berlin noch ziemlich unbekannter Künstler, der sich so ziemlich auf allen Gebieten der Malerei versucht hat. Sein Hauptbild, das als Unterschrift die Worte Joh. 15, 12 trägt: „Dies ist mein Gebot: Liebet einander, wie ich euch geliebt habe“, variirt das von Pauwels so wundervoll gelöste Thema des auf dem Schlachtfelde erscheinenden Christus. Aber während uns die Vision bei Pauwels dadurch menschlich näher gebracht wird, dass wir uns in die Seele des sterbenden Soldaten versetzen, der sich in seinen Leiden im Gebet an den Herrn wendet und bei ihm Trost sucht und findet, ist die Erscheinung bei Wischniowky nur um der Tendenz willen da. Wir sehen vor uns eine erstürmte Batterie. Am Boden liegen mit verzerrten Gesichtern und gekrampften Händen gefallene Krieger, deutsche und französische. Das volle Mondeslicht fällt auf sie, und seine Strahlen scheinen Gestalt anzunehmen, die Gestalt des Heilands. Die Tendenz ist aber die Hauptsache bei dem Bilde, und weil sie in erster Reihe bestimmend gewesen zu sein scheint, nicht aber künstlerisches Empfinden und das Streben nach malerischer Wirkung, so ist die Komposition posirt und die Malweise flach und roh ausgefallen. Besseres leistet Herr Wischniowsky in der Landschaft. Einzelne von den kleinen Studien aus Algier sind nicht übel. Als geschickter Pastellmaler bewährt sich in einigen Damenbildnissen der Düsseldorfer *Klein-Chevalier*, während die Bilder von *Paul Bach* so übertrieben in der Farbe sind, dass ihnen jede harmonische Wirkung abgeht. — Der *Salon Gurlitt* hat, wie alljährlich im Frühling, eine Ausstellung älterer französischer Gemälde veranstaltet. Man findet da Bilder von Corot, Courbet, Daubigny, Diaz, Jules Dupré, Henner, J. F. Millet, Th. Ribot, Troyon, Ziem u. s. w., die aber meist zweiten und dritten Ranges sind und auf die wir wohl nicht näher einzugehen brauchen. — Dagegen müssen wir über das am 31. März neueröffnete *Panorama „Beresina“* von *Juljan Falat* und *A. von Kossak* noch einiges sagen. Juljan Falat hat in dem landschaftlichen Teil dieses Riesenbildes ein Werk geschaffen, das künstlerisch weit über das Niveau der bisherigen Panoramenmalerei emporragt. In dieser scheinbar unendlichen Schneelandschaft, deren kalter Ernst nur durch den verklärenden Schein der letzten Sonnenstrahlen ein wenig gemildert wird, ist nicht nur die Illusion vollkommen erreicht, — in ihr ist zugleich eine Stimmung, die den Beschauer sofort auf das Tiefste ergreift. Wenn man so zwischen zwei nur dürftig mit Birken bewachsenen Hügeln hindurchschaut in die Ferne, wie weit sich da die Schneegefilde dehnen, wie traurig, wie hoffnungslos, und doch zugleich wie großartig, wie erhaben! Gegenüber der Majestät dieser Natur wird alle menschliche Grösse zunichte, und man begreift, dass an ihr der bis dahin unüberwindlich scheinende Korse zu Grunde gehen musste. Nicht ganz so glücklich sind die Schöpfer des Gemäldes in der Lösung des Problems der figürlichen Darstellung gewesen. Sie haben hierbei dem Impressionismus soviel Konzessionen gemacht, dass man bei mancher Gruppe aus dem Gewimmel kaum in ihren Umrissen angedeuteter Gestalten gar nicht klug wird. Die Komposition dagegen verdient wieder gerühmt zu werden, sie veranschaulicht in packender Weise das gewaltige Drama des 28. November 1812. Uns auf Einzelheiten einzulassen, würde zu weit führen.

Düsseldorf. Hans Deiters — ein Schüler E. v. Gebhardt's, einer der Schüler, die wenigstens nicht blinde Nachbeter dieses vortrefflichen Meisters aber verhängnisvollen Lehrers, verhängnisvoll durch die Eitelkeit, durchaus „Schule“ machen zu wollen — tritt zum erstenmal mit einer Sammelausstellung an die Öffentlichkeit. Hätte der Künstler in Berlin oder anderswo ausgestellt, so würde man sagen: „man hätte

ihm von einer Sammelausstellung ernstlich abraten sollen". Hier thut man das nicht, hier kündigt eben jeder mit Fanfarenstoß seine Kollektion an. Doch eine Kollektiv-Ausstellung ist ein eigen Ding: für starke Begabung vorteilhaft, zeigt sie alle jene Vorzüge, die der Künstler in einem Bilde nicht zu geben vermochte, für mittelmäßige nachteilig, alle jene Mängel aufdeckend, die der Künstler an einem Bilde zu verstecken vermocht hätte. Dies trifft bei Hans Deiters zu. Seine Gemälde-Sammlung ist das reine Potpourri von Geschmäckern und Richtungen, ein Flickwerk an Unklarheit, tastenden Versuchen und unvermögendem Wollen. Jeder Anhaltspunkt, der auf ein persönliches Empfinden schließen ließe, fehlt; man halte diese bunte Reihe ja nicht für Vielseitigkeit, es ist ein absoluter Mangel an Einheit, an Eigenheit — echt die Frucht der Kunstanschauung, die hier die breite Masse beherrscht: man weiß hier nämlich — mit geringer Ausnahme — immer noch nicht, dass die moderne Kunst das notwendige Resultat eines neuen, eben des „modernen" Empfindens ist, des Empfindens vom Ende des Jahrhunderts (das freilich schon weit früher seine Vorläufer hatte und eben jetzt allgemeiner zu werden beginnt), das Resultat eines Empfindens, das mit unbedingter Notwendigkeit so schafft, weil es nach seinen inneren Gesetzen muss. Das weiß man hier noch nicht und hält darum die moderne Kunst für ein rein willkürliches Experimentiren, ein Spiel persönlicher Laune, eine Handgelenkübung schließlich, die man, „wenn man nur will", auch kann. Diesen Glauben erkennt man so recht an Hans Deiters' vereinzelten modernen Versuchen, die verfehlt sind, weil eben Versuche eines, wie andere Bilder zeigen, absolut unmodern empfindenden Menschen. Wenn er z. B. in seinem Bilde „Freude" jene überzarten, bleichen Töne anschlägt, die das subtilste Empfinden voraussetzen, so lässt die Geistlosigkeit der Figuren dies Kolorit vergebens Originalität posiren, man sieht auf den ersten Blick die Absicht und wird verstimmt. Das Porträt eines jungen Mannes, in schlichter Natürlichkeit der Natur abgelauscht, weist deutlich die Grenzen, die dem Künstler geboten sind. Alles in allem nichts aus der Reihe ragendes. — Im unteren Saale hängt ein Porträt von Schneider-Didam. Er ist entschieden einer der talentvollsten unter den jüngsten. Anfangs sehr in der Sauce steckend, ohne Geschmack und Tongefühl, entwickelt er sich jetzt recht erfreulich zu seinem Vorteil. Hoffentlich ist er noch mancher Entwicklung fähig.

SCURATOW.

Das *Brünner Gewerbemuseum* hat am 21. März eine reichbeschickte und sehr gelungene „Ausstellung von Liebhaberkünsten" eröffnet, an der sich nebst zahlreichen Privaten der unter dem Präsidium der Gräfin Mari Belrupt stehende Brünner Frauenerwerbverein, der Paramentenverein, der Klub der Amateurphotographen, die Gesellschaft der Kunstfreunde des österreichischen Touristenklubs, die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde u. v. a. beteiligten. Zur Ausstellung gelangten die verschiedensten Techniken der Textilkunst, vornehmlich sehr schöne Stickereien und geknüpfte Teppiche. Dann die von Dilettanten gern gepflegte Lederschnittarbeit, Holzschnitzereien, namentlich der Kerbschnitt, Malereien auf Seide, Porzellan und Holz, Majoliken und Metallintarsia. Um den ausstellenden Dilettanten zugleich gute, mustergültige Vorbilder vorzuführen, wurden auch einzelne Firmen herangezogen, so für Lederarbeit *Franke* und *Papke* in Wien und *Hulbe* in Hamburg, für Kerbschnitt das Atelier von Frau *Clara Roth* in Berlin, für Metallintarsia die Fachschule in *Cortina d'Ampezzo*. Für alle Techniken wurden auch die dazu nötigen Werkzeuge und Anleitungen ausgestellt. Die Ausstellung dauert bis 10. Mai l. J.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

⊙ *Berlin. Der Verein Berliner Künstler* hat in einer ausserordentlichen Generalversammlung am 31. März einstimmig die Erwerbung eines eigenen Künstlerhauses beschlossen. Das zum Ankauf ausersehene Grundstück befindet sich in der Bellevuestraße 3, in unmittelbarer Nähe des Potsdamer Platzes. Der Kaufpreis beträgt 850000 Mark. Es sollen 100000 Mark bei Abschluss des Vertrages, 250000 Mark im Mai 1897 gezahlt werden. Der Rest von 500000 Mark soll zu $3^1/_2$% auf 8 Jahre fest stehen bleiben. Die ersten Künstler, an ihrer Spitze Menzel und Knaus, haben eine Bewegung eingeleitet, die zum Zweck hat, Kunstwerke zu einer Lotterie beizusteuern, um bei der Finanzirung des neuen Künstlerhauses wirksam einzugreifen.

Hamburg. Der Jahresbericht des Kunstvereins ist soeben erschienen. Er enthält Mitteilungen über die permanente und die große Kunstausstellung, die Vereinsverlosung und Vereinsgaben der Ruthsfeier, die Ed. Behrensfeier, Abrechnung des Vereins, und über die grosse Ausstellung ein Verzeichnis der Mitglieder. Dem typographisch trefflich ausgestatteten Bericht sind noch einige künstlerische Beigaben hinzugefügt. Der Vereinsvorstand, so heißt es zu Beginn des Berichts, sucht nach wie vor unabhängig von anderen Ausstellungen in seiner permanenten Ausstellung soweit möglich das Bemerkenswerteste der neueren Kunstschöpfungen zur Anschauung zu bringen. Er ist bestrebt, über alles zu orientiren, was an Hervorragendem oder doch der Beachtung Wertem auf dem Gebiete der bildenden Kunst entsteht. Es wurden 1449 Kunstwerke ausgestellt und für 12650 Mark verkauft. — Die große Kunstausstellung hatte ein gutes Ergebnis, insofern sie einen Überschuss von 6713 Mark erzielte. Sie erzielte einschließlich 6031 Mark für Verkaufsprovisionen eine Einnahme von 21883 Mark. Verkauft wurde für mehr als 60000 Mark, davon 50000 Mark von Privaten. Als Vereinsgaben wurden drei Originalradirungen von Professor P. Halm verteilt, Ansichten aus Hamburg darstellend. Für 1896 ist als Vereinsgabe eine Publikation über die Hamburger Porträtisten (Text von *Lichtwark*) in Aussicht genommen. Als Geschenke an die Kunsthalle überwies der Verein folgende Kunstwerke: Zügel, Weidende Schafherde, Leistikow, Aus dem Friedrichsruher Walde und eine Plakette von *Engelbert Pfeiffer*, das Bildnis von Valentin Ruths darstellend. Zwei längere Berichte über die Festlichkeit zu Ehren des hamburgischen Malers V. Ruths und über die Gedächtnisfeier für den Kunstsammler Ed. Behrens folgen. Aus den sonstigen Mitteilungen ergiebt sich, dass der Verein 1306 Mitglieder zählt, die über 27000 Mark Beiträge zahlten; Eintrittsgelder wurden 1657 Mark eingenommen, für Verkaufsprovisionen gingen 753 Mark, für Kunstblätter 727 Mark ein. Der Reservefond des Vereins ergiebt über 59000 Mark, wovon gegen 10000 Mark für ein Ausstellungsgebäude zurückgestellt sind.

Hamburg. — Im Kunstverein sind in letzter Zeit Stimmen der Unzufriedenheit erklungen, die zum Teil in der Hamburger Presse sich schon seit mehreren Monaten bemerklich gemacht haben. Der Wortführer der Bewegung war Herr *Robert Wichmann*, dessen Aufsatz in den Hamburger Nachrichten und auch als Sonderdruck erschienen ist; er wendet sich gegen die Bevorzugung der „modernen" Kunst bei den Ausstellungen des Vereins. In der Ende März abgehaltenen Generalversammlung, welche sehr zahlreich besucht war, kamen diese Vorgänge zur Sprache. Der Vorsitzende betonte, dass dem Ausschusse des Vereins eine besondere Bevorzugung einer Richtung völlig fern läge. Es sei weder

möglich noch zulässig, eine Richtung in der Kunst einseitig zu begünstigen. Er wies unter anderem auch auf die Publikationen des Vereins hin, über den Maler Herm. Kauffmann, auf die Radirungen von Prof. Halm, auf die Menzelausstellung und anderes, was die Behauptungen der Gegner entkräften sollte. Was die Jury anlange, so könne er aus eigener Erfahrung sagen, dass die Herren ihr schwieriges Amt mit dem größten Eifer und Geschick ausgeübt hätten. Augenblicklich sei die Malerei in einem Übergangsstadium, ein Kampfzustand bestehe zwischen Alten und Jungen. Deshalb aber müsse eine Jury um so mehr Toleranz walten lassen, damit alle Kräfte sich frei entfalten könnten, ein Prinzip, auf dem ja das ganze Leben Hamburgs beruhe. Man sage nun, der Kunstverein solle die neuere Richtung auch zu Worte kommen lassen, aber ihre Auswüchse zurückweisen. Diese zu erkennen, sei aber recht schwierig; was heute von der Masse als ein Auswuchs bezeichnet werde, erscheine im Licht der Kunstgeschichte später sehr oft als der Anfang einer neuen Blüte. Der Sprecher der Gegenpartei, die in großer Zahl erschienen war, gab kund, dass es sich nicht um eine Opposition oder einen Kampf gegen die moderne Richtung in der Kunst handle. Den Mitgliedern des Kunstvereins werde man doch nicht zutrauen, dass sie so thöricht wären, im Interesse einer Richtung eine andere zu bekämpfen. Nur möchten die Ausschreitungen der modernen Richtung nicht vom Vorstande begünstigt werden. Man könne dem Künstler ja keine Vorschriften machen, was er malen solle, aber wenn er immerfort male und nichts verkaufe, so müsse man doch voraussetzen, dass er nicht der gottbegnadete Künstler sei, für den er sich halte. — Gegen diese völlig unhaltbare Äußerung wandte sich sogleich Herr Direktor Brinckmann und wies mit Recht darauf hin, dass das Gottesgnadentum mit dem Geldgewinn nichts zu thun habe. Die Debatte wurde alsdann nur kurze Zeit fortgesetzt, ihr Inhalt ist kaum von Belang, bemerkenswert ist aber, dass die Wahl mit einem Sieg der Partei Wichmann endete. Von den etwa 430 Anwesenden (darunter viele Damen) gaben 311 ihre Stimmen für Herrn *R. Wichmann* ab; außerdem wurden gewählt die Herren Dr. *Ed. Brackenhoeft* (232 Stimmen), *Hugo Brandt* (317), *Joh. Merck* (231), Dr. *M. Ritter* (312). Diese Vorgänge sind von symptomatischer Bedeutung; man mag darüber denken wie man will, jedenfalls ist es bemerkenswert, dass die Mitglieder eines Kunstvereins sich in solchem Grade an der Lösung seiner Aufgaben beteiligen.

VERMISCHTES.

Paris. Für den Louvre ist eine bemalte Holzstatue von Jacopo della Quercia, etwa 2 Meter hoch, die Jungfrau mit dem Jesusknaben darstellend, erworben worden. Sie ist gegenwärtig in einem kleinen Saale des Erdgeschosses aufgestellt, wo die Terrakotten der della Robbia befindlich sind.

Leipzig. — Professor *Friedrich Preller* (Dresden) und *Max Klinger* (Leipzig) haben von der sächsischen Regierung den Auftrag zur Ausführung großer Gemälde in den neuen Bauten der hiesigen Universität erhalten.

Ein Ölgemälde von A. van Ostade ist nach einer Bekanntmachung der Staatsanwaltschaft in Heidelberg gestohlen worden Das Bild stellt einen auf beide Arme sich stützenden, rauchenden Trinker dar und ist 28×24 cm groß.

VOM KUNSTMARKT.

Kölner Kunstauktion. Am 28. und 29. April findet in Köln die Versteigerung der bedeutenden Gemäldegalerie des Herrn Rentiers *Alexis Schönlank* durch den kgl. Notar Herrn Justizrat A. Schäfer II. in Köln unter der Leitung des Herrn Heinr. Lempertz jr. (J. M. Heberle, H. Lempertz' Söhne) ebenda statt. Es sind auserlesene Werke älterer Meister, hauptsächlich niederländischer Meister von trefflicher Erhaltung. Besondere Verhältnisse, zu denen als Hauptbeweggrund ein durch Kränklichkeit notwendiger Domizil-Wechsel nach den südlichen Klimaten kam, veranlassten den Besitzer, den der bekannten hochangesehenen altberliner Familie angehörigen Rentier, Herrn Alexis Schönlank, sich von den ihm so liebgewordenen Kunstschätzen zu trennen. Muss er auch schweren Herzens an die Ausführung seines Entschlusses gegangen sein, so wird ihn doch der Gedanke nicht ohne Trost lassen, dass es ihm gelungen war, eine Galerie schaffen zu können, die in den ersten Reihen deutscher Privat-Sammlungen mit vollem Rechte genannt werden kann und muss. Herrn Schönlank durfte es als eine große Anerkennung seiner Bemühungen und seines Strebens erscheinen, dass die bedeutendsten Autoritäten auf dem Gebiete der Kunstforschung der alten Malerschulen — wir nennen in allererster Linie Geheimrat Dr. Bode, Direktor Dr. A. Bredius, Direktor Prof. Dr. von Tschudi, Direktor Dr. Hofstede de Groot u. a. — gerne seiner Einladung zum Besuche seiner Sammlung folgten, um dann auch mit dem Besitzer ihre Ansichten und ihre Meinungen über die Autorschaft der einzelnen Bilder auszutauschen. Von den ihm auf diese Weise zu teil gewordenen Kenntnissen und Belehrungen hat Herr Schönlank in dem Kataloge, an dessen Ausarbeitung er mit großem Vergnügen den regsten Anteil nahm, ausgiebigsten Gebrauch gemacht, unbeschadet dessen, dass mancher dem Bilde bis dahin beigelegte höher klingende, durch die Vortrefflichkeit des Kunstwerks keineswegs ungerechtfertigte Name der Bestimmung eines anderen weniger hoch stehenden Meisters hat weichen müssen. So darf die allgemeine Charakteristik der Sammlung bei ihrer jetzigen Benennung der Meister mit vollstem Rechte dahin zusammengefasst werden, dass dieselbe, neben einer Anzahl von Schöpfungen erster Meister, in seltenster Weise ungemein reich ist an Werken zweiter Meister in einer solchen Vollendung und in einer solchen Schönheit, die selbst in öffentlichen Galerieen kaum ihresgleichen finden dürften, bei durchweg tadelloser Erhaltung. Der Katalog umfasst 217 Nummern, von denen 88 in Lichtdruck nachgebildet sind; wir finden darunter die Namen van Dyck, Herri m. d. Bles, Bega, Bol, N. Maes, Nic. de Bruyn d. j., Brouwer, Veronese, Camphuijsen, P. J. Codde, L. Cranach d. ä., Alb. Cuyp, J. G. Cuyp, Herm. Doncker, J. A. Duck, Palamedesz, Dusart, Eeckhout, Fyt, J. v. Goyen, Schäuffelein, Dirk Hals, Hondecoeter, J. v. d. Hoecke, G. Horst, Jordaens, ein Porträt vom Meister vom Tode Mariä; (oder von B. Bruyn), Magnasco, G. Metzu, J. M. Molenaer, P. Neefs d. j., E. H. v. d. Neer, Ochterveld, Adr. und Isaak v. Ostade, Poelenburgh, Rembrandt (Landschaft, bei Vosmaer erwähnt), Rubens, Jac. Ruysdael, Jac. Salomonsz van Ruysdael und Salomon Ruysdael, Snyders und de Vos, Jan Steen, D. Teniers d. j., G. v. Tilborch, Tizian (hl. Agnes), Valckert, Varotari, Ad. v. d. Velde, Verkolje, De Wet, Jan und Philips Wouwerman, Wijnants.

ZEITSCHRIFTEN.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 466. 1. April 1896.

Le „Sposalizio“ du Musée de Caen Von M. B. Berenson. — La danse greque antique. Von M. Maurice Emmanuel. — Jean-Baptiste Perronneau. Von M. M. Tourneux. — Dessins inédits de Michel-Ange. Von M. Eugène Müntz. — Isabelle d'Este et les artistes de son temps. Von M. Ch. Yriarte. — Exposition des œuvres de M. C. Meunier. Von M. J. Leclercq. — Correspondance de Vienne. Von M. W. Ritter.

Die Versteigerung der Kunstsammlung

A. Artaria, [1051]

I. Teil: Die Werke Dürer's und Rembrandt's **in seltener Schönheit und Vollständigkeit,**
ferner Handzeichnungen alter Meister, besonders Rembrandt's u. s. Schule
findet bei uns am 6. Mai u. ff. Tage statt. — Interessenten, welche nicht ohnedies mit uns in Verbindung stehen oder Auktions-Kataloge durch eine der bekannten Kunsthandlungen regelmässig erhalten, werden gebeten, solche rechtzeitig zu verlangen.

Kunstantiquariat **ARTARIA & Co.** Wien I, Kohlmarkt 9.

Gemälde-Galerie Schoenlank.

Die bekannte und hervorragende Galerie des Herrn *Rentier Alexis Schoenlank in Berlin* gelangt

den 28. und 29. April 1896 zu Köln

durch den Königlichen Notar Herrn [1073]

Justizrath Andr. Schäfer II

unter der Leitung von **Heinr. Lempertz jr.** in Firma J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) zur Versteigerung.

Kataloge mit 74 Abbildungen à Mark 20.—, nicht illustrirte Kataloge gratis, zu beziehen durch

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Antiquitäten-Auktion

in Frankfurt am Main.

Die bekannte **Antiquitätensammlung** des Herrn Heinrich Eduard Stiebel von hier wird **Montag,** den 4. Mai und folgende Tage im Auktionssaal für Kunstsachen

Neue Mainzerstrasse 66 in Frankfurt am Main

versteigert. Reich illustrirte Kataloge gratis und franko.

Ausstellung: Samstag, den 2. Mai, von 10—6 und Sonntag, den 3. Mai, von 10½—1 Uhr.

Rudolf Bangel.

Gemälde-Versteigerung

in Frankfurt am Main.

Die ausgewählte **Gemälde-Galerie** älterer Meister der sel. Frau Sophie Jacobi-Keutzer Wwe. von hier wird im Auftrag der Erben **Freitag,** den 8. Mai, vormittags 10 Uhr, im Auktionssaal für Kunstsachen

Neue Mainzerstrasse 66 in Frankfurt am Main

versteigert. In dieser Sammlung befindet sich ein Hauptwerk des Meisters

Grosse Landschaft von Rembrandt.

Illustrirte Kataloge gratis und franko. Ausstellung: Samstag, den 2. Mai, von 10—6 und Sonntag, den 3. Mai, von 10½—1 Uhr.

[1076] **Rudolf Bangel.**

Konservatorstellung

wird von einem Kunsthistoriker (Mitarbeiter der „Zeitschrift") gesucht, event. Beschäftigung mit Ordnen und **Catalogisiren** von Privatsammlungen (alte u. mod. K.). [1074]

Wien III, Wassergasse 15 I, Thür 6.

Jürgensen & Becker

Antiquariat, **Hamburg,** Königstr. 12
versenden gratis ihren
Katalog V Curiosa. [1075]
" **VI** Kunst.
" **VIII** hervorragende Werke.

Verlag von **E. A. Seemann's Sep.-Cto.** in **Leipzig.**

Soeben beginnt der **III. Jahrgang** des

Kunstgewerbeblatt

für das

Gold-, Silber- und Feinmetallgewerbe.

Dasselbe ist Fachzeitschrift des Kunstgewerbevereins **Pforzheim,** des Gewerbemuseums **Schw.-Gmünd,** des Kunstgewerbevereins zu **Hanau a. M.** und der Freien Vereinigung des Gold- und Silberwarengewerbes zu **Berlin** und wird besonders allen Juwelieren, Goldarbeitern, Gold- und Silberscheideanstalten und Ciseleuren willkommen sein.

Vierteljährlich erscheint 1 Heft; der Jahrgang kostet M. 6.—; das einzelne Heft M. 2.—.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und durch die Verlagshandlg.

Verlag von **E. A. Seemann in Leipzig.**

Soeben erschien in vierter Auflage:

Anton Springer

Handbuch d. Kunstgeschichte

III.

Die Renaissance in Italien.

42 Bog. Lex.-8° mit 319 Abbildg. und einem Farbendruck. Preis geh. 6,30 M., geb. 7 M.

Der vierte Band wird im Spätsommer erscheinen.

Bisher erschienen:
Band I. **Das Altertum.** 30 Bog. Lex.-8° mit 359 Abbildg. u. 4 Farbendrucken. Geb. 5 M.
Band II. **Das Mittelalter.** 35 Bog. Lex.-8° mit 360 Abbildg. u. 3 Farbendrucken. Geb. 5 M.

Inhalt:

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN Heugasse 58. BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 23. 23. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE XXIV. JAHRESAUSSTELLUNG IM WIENER KÜNSTLERHAUSE.

VON *WILHELM SCHÖLERMANN.*

I.

Dass für größere Jahresausstellungen mit internationaler Beteiligung niemals Raumüberfluss im Künstlerhaus in der Lothringerstraße vorhanden war, ist ein Umstand, der den Vorzug besitzt oder besitzen sollte, dass dadurch der breiten Massenware ein wirksamer Riegel vorgeschoben wird. Ob man die strenge Sichtung durchführen, nichts Unberechtigtes hereinlassen und nichts Berechtigtes vor dem Eingang „wegen Raummangels" jemals abweisen kann, mag dahingestellt bleiben. Thatsächlich macht diesmal die Ausstellung einen angenehmen Eindruck, sowohl die Kunstwerke selbst als auch deren Placirung, denn es haben nicht mehr die Jury passirt, als bequem Platz finden, und keine Überfüllung ermüdet das Auge, obgleich die Hängung etwas kunterbunt und mehr nach praktischen Gesichtspunkten des Raumes als nach rein künstlerischen durchgeführt ist. Man sagt dieser Ausstellung auch nach, dass sie die modernste sei, die man bisher in Wien gesehen. Wenn das wahr wäre, so würde darüber zu erschrecken, vorläufig noch kein Grund vorhanden sein. Aber es ist nicht der Fall, denn die internationale graphische Ausstellung im November war „moderner". Weil man ganz vereinzelte „sehr moderne" und sogar bizarre Bilder durchzulassen diesmal für möglich gehalten hat, darum ist diese Ausstellung noch nicht im eigentlichen und richtigen Sinn eine moderne.

Neues aus erster Hand ist in verschwindender Menge vorhanden und fleißige Ausstellungsgänger der vorjährigen Saison dürften im Künstlerhause manche gute Bekannte von auswärts wiederbegrüßen. Es scheint als hielte man es für geraten, über ein modernes Malwerk sich erst in München das Beglaubigungszeugnis ausstellen zu lassen, ehe man es nach Wien sendet. Bilder dieser Kategorie werden es vielgeplagten und bescheidenen Berichterstattern vielleicht nicht verübeln, wenn diese bei zweiter Begegnung mit höflicher, aber — stummer Verbeugung vorübergehen. Man erwehrt sich schwer des Eindruckes, dass, trotz der Anregungen, welche die auswärtigen Griffelkünstler, die Kollektion Raffaëlli und Theodor von Hörmann's frische Ehrlichkeit immerhin vor kurzem zu geben vermochten, die Fühlung mit der modernen Malerei vorläufig auf wenige Ausnahmen beschränkt bleibt. So recht von Herzen kommt es noch nicht und die Gefahr, im Hintertreffen zu bleiben, hat wohl einstweilen aus der Not eine Tugend gemacht, — woraus sich mit gutem Willen vielleicht noch echte Tugenden dereinst entwickeln könnten! —

Zu den Wienern, welche mit ebensoviel ehrlichem Mut als tüchtigem Können den Problemen des Sonnenlichts nachgehen, ohne in unkünstlerische Wissenschaftlichkeit zu fallen, gehören *Max Kurzweil* und *Ludwig Ferdinand Graf*. Des ersteren Doppelporträt „Meine Eltern" dokumentirt in seiner breiten Sicherheit und feinen Individualisirung das starke malerische Erfassen der einfachen, schlichten Erscheinung, während auf dem günstiger gehängten Bilde „Genesen" eine solche Flut von Sonnenschein auf grünem Laub und weißem Leinenzeug leuchtet, durchschimmert und reflektirt wird, dass eine naive Stimme aus dem Publikum tadelnd meinte: „Vor diesen Bildern wird man ja ordentlich geblendet, als ob man in die Sonne sähe" . . ., womit eine Missbilligung ausgedrückt werden sollte, welche dem Schöpfer dieser „Blendung" als wohlverdienter Triumph gelten kann. Die Reflexlichter und die Valeurs sind so vorzüglich gemalt und bewusst richtig gegeben, dass das

gestellte Problem hier als gelöst betrachtet werden darf. Auch die feine Zeichnung der Figur und der bleichen Züge des am Arm des knochigen Burschen lehnenden Mädchens geben, im Verein mit all der warmen Sonne, die Idee des Bildes, die Rekonvalescenz, mit wirklich künstlerischer Empfindung zum Ausdruck. Wer das so malen kann, hat zugleich ein starkes und ein feines Talent. Es ist nicht lange her, als man so etwas in Deutschland und Österreich vergebens versuchte. Jetzt giebt es Mehrere, die es zu machen wagen und auch vermögen. Das ist von nicht zu übersehender Bedeutung und bei der nachdrängenden Hast der Zeit mag es nicht unerlaubt erscheinen, solche feste Haltepunkte und Grenzsteine am Wege rot anzustreichen.

Die *Graf*'schen lebensgroßen Porträts zeigen ein unabhängiges Gefühl und ich glaube, dass hier der künstlerische Ernst die scheinbare Originalitätssucht, welche Einige dem Künstler vorwerfen mögen, zu überwinden und zu adeln imstande ist. Der trockene, pastellartige Farbenauftrag ist nicht Jedermanns Sache und manches Auge wird unangenehm davon berührt. Mir geht es auch jedesmal so beim ersten Anblick, bis sich das Gefühl daran gewöhnt, diese anspruchslose und, man dürfte wohl sagen „ungeniale Technik", zu ertragen. Wie weit sich das Malen auf Kreidegrund in der Folge wirklich bewähren wird, muss und kann erst die Zukunft lehren. Schaden könnte es den so gemalten Bildern nicht, wenn sie — wie man erwartet — später wirklich schöner werden als sie zu Anfang sind, wenn noch alles eingeschlagen ist. Hoffen wir das Beste!

Krämer und *Engelhart* sind beide vertreten, ohne indessen hervorzuragen. Bei dem letzteren sind starke Münchener Einflüsse bemerkbar, doch vermochte mich sein in Tempera gemalter „Sündenfall" nicht vollkommen zu überzeugen, dass ihm dabei wohl und natürlich ums Herz gewesen ist. Vielleicht täuscht der Eindruck nicht, dass das heiter Anmutige dem ernst strebenden Künstler näher liegt, als die dramatische Wucht. Eine handfeste Natur, wie Franz Stuck, dürfte keinen günstigen Einfluss auf dieses biegsame und vielseitige Talent ausüben, das sich vor Zersplitterung zu hüten haben wird.

Franz Zimmermann's „Mariä Verkündigung" mutet fast wie ein in die Gegenwart mit modernen Farben übersetzter Früh-Florentiner an, von der Zeit, da die frommen Mönche in Fiesole und Carmine aus der etwas überladenen gotischen Epoche der Nachfolger Giotto's in die freiere Einfachheit der Renaissance übergingen, mit der erwachenden Freude am irdischen Dasein, am Natürlichen und Rein-Menschlichen. Sollte etwa ein „Fra Filippo" der aus der Ferne zuschauende Verwandte dieser noch halb kindlichen Maria sein und Patenstelle bei ihr vertreten haben? Der Typus dieser, bei dem älteren Lippi zuerst mit Bewusstsein zum Ausdruck gelangten, rührenden, aber der himmlischen Verklärtheit fast entkleideten Jungfrau, mit den zarten, bescheidenen Formen, dem kleinen Kinn und der breiten, etwas leeren Stirn, scheint hier der vielleicht unbewusste Niederschlag einer italienischen Erinnerung zu sein. Bei der durchaus modernen Technik, mit der kühlen, ruhigen und klaren Farbenharmonie, darf von Archaismus im gewöhnlichen Sinne nicht gesprochen werden. Aber es ist doch die Frage, ob eine solche Kunstempfindung heute lebensberechtigt und ausbildungsfähig sein kann, da ihr dazu die Nahrung, welche sie früher durch die stete Berührung mit dem herrschenden ganzen Volksempfinden erhielt, fehlt. Eine Kunst ohne Widerhall auf dem Resonanzboden des allgemeinen Bewusstseins, eine Kunst für Künstler und Kunstgelehrte bleibt ein gefährlich Treibhauspflänzchen, das schließlich an Anämie sterben muss, so edel es auch von Abstammung sein mag. Versuche der Art, und manche ernstgemeinte, stehen nicht mehr vereinzelt da, doch über diese hinaus wird man schwerlich kommen. Zimmermann's Bild, in seinem schlichten, fensterartigen und oben leicht abgerundeten Rahmen, ist ein Idyll voller Naturgefühl und keuscher Einfalt. Die auf einer Marmorbank sitzende Maria im grünen Tuchkleide, über deren Schoß ein dunkelblaues Gewand niederfällt, empfängt die Botschaft des jugendlich-weiblichen Himmelsboten, dessen rosiges Gewand in enganliegendem, fast durchsichtigem Gewebe herabfließt. Das Antlitz der Maria ist eine Mischung von Demut und naivem Staunen und macht den Eindruck eines bestimmten Porträtkopfes. Weniger Vertiefung zeigt der Engel, dem ein konventioneller Zug nicht zum Vorteil gereicht. Aber seine ganze Naturhingebung hat der Maler auf die Landschaft gelegt, die in herrlichem Fernblick sich hinzieht. Eine so reine, ernste Stimmung breitet sich über Fluren, Hügel und Wälder aus, dass diese Fernsicht hier keineswegs untergeordnet, sondern mit dem Ganzen zu harmonischer Einheit verbunden erscheint und dadurch dem Werk einen echt künstlerischen Wert sichert. Gewährt aber dieses Künstlertum der Richtung auch eine Zukunft? Wird diese alt-naive „Verkündigung" die Empfindungen einer kommenden Generation wiederspiegeln? Ich glaube kaum.

Ein Kolorist, der seine Palette mit allem Reichtum der Kontraste ausstattet, ist der Maler des „Jungbrunnens": *Eduard Veith*. Vom feinsten Grau bis zum tiefsten Rot und Gold ist alles vereint, was sich schlechterdings zusammenbringen lässt, ohne aus der vollklingenden Harmonie herauszufallen. Veith's Geschmack für das Schillernde, Prachtvolle und sein mehr tüchtiges als tiefes Talent sollten für Scenenmalereien und dekorative Zwecke überhaupt nutzbar gemacht werden können.

Stark, beinah zu stark, sind die Wiener Porträtisten aufmarschirt; an ihrer Spitze *Leopold Horovitz* und *Arthur Ferraris*, und neben ihnen behauptet sich auch *August Pollak*, dessen geistvolles, unterlebensgroßes Bildnis von der Accademia S. Luca in Rom prämiirt wurde. Auch das Männerporträt im Pelz (Nr. 160) von *Henriette*

Rosenthal kann in seiner frischen Unmittelbarkeit und soliden Technik zu den besten gerechnet werden. Horovitz' feinstes dürfte das vornehme Bildnis des Herrn Nic. Dumba sein. Eigentümlich nehmen sich zwischen diesen die Porträts von *Lenbach* einerseits (Johann Strauß) und von *Angeli* (zwei Frauenbildnisse) anderseits aus. Da sie bekannt sind, mögen sie nur erwähnt sein. Es ist im übrigen ein solcher „embarras de richesse" an Bildnissen von meistens schon bejahrten Vertretern beiderlei Geschlechts vorhanden, die alle auf Bestellung gemalt zu sein scheinen, dass beim Eintritt in einige der Nebenkabinette der Gedanke an eine Ahnengalerie sich fast unangenehm aufdrängt. Wären doch wenigstens diese Ehrwürdigkeiten nicht so gut gemalt, dass man schneller an ihnen vorbeikommen könnte!

Hans Temple hat zwei famose Atelierinterieurs gemalt („Professor Weyr in seinem Atelier" und „Besuch im Atelier Scharff"), die mit einer ganzen Reihe von genrehaften Darstellungen auf jener soliden Höhe stehen, welche, ohne zu kokettiren, fast immer erfreut und manchmal verblüffen kann. Nur wenn sie ungeschickt archaisirt, wie beispielsweise *Ferd. Schmutzer's* „Holländische Herberge", wird sie unerfreulich. So billig ist ein Ostade denn doch wohl nicht „nachempfunden" — Schindler's treuester Schüler, *Carl Moll*, hat sich diesmal den Hafen und die Interieurs der alten Hansastadt Lübeck zum Studium ausgesucht. Mit frischer Lebendigkeit und leuchtender Farbe schildert *Carl Pippich* eine Bergbesteigung „mit Hindernissen".

Seit Schindler's und Hörmann's Ableben ist die Gruppe wirklicher Landschafter in Wien nicht durch ausgesprochene Kräfte vertreten. *Robert Ruß* findet viel Beifall mit seinem „Hafen in Riva" und „Herbstregen", in denen eine klare Gegenständlichkeit, in großem Format, mit tüchtiger Beherrschung aller Mittel und reinen Farben durchgeführt ist. Dieselbe Klarheit des Tons erreicht auch *Ed. Zetsche* in seinen immer fein aufgefassten kleinen Naturausschnitten. Von den auswärtigen Österreichern, Polen etc. mögen noch *Vaclav Brožik* (Prag), der mit einem feinen landschaftlichen Motiv „Frühsonne im Oktober" seine Künstlerschaft auf neuen Bahnen bewährt, *Vinzenz Wodzinowski's* „Modellmarkt", *Peter Stachiewicz'* (beide in Krakau) „Die erste Aussaat", und der talentvollen *Hermine Laukota* (Prag) „Taufgang" hervorgehoben werden.

Von den Ausländern, den plastischen Werken und Aquarellen das nächste Mal.

BÜCHERSCHAU.

Clemen, Paul, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Band III, Heft 3. Kreis Neuß. Düsseldorf, 1895. VI und 127 Seiten mit 7 Tafeln und 67 Abbildungen im Text. 4,50 M.

Das vorliegende Heft bringt uns u. a. eine eingehende Würdigung der schönen romanischen Abteikirche von Knechtsteden mit ihrer höchst interessanten, durch keine spätere Zuthat oder Restauration entstellten Dekorationsmalerei aus dem 12. Jahrhundert, eine feinsinnige Schilderung der berühmten Quirinuskirche zu Neuß und eine Beschreibung der wichtigen und wohlerhaltenen, dem 14. Jahrhundert angehörenden Befestigung des Städtchens Zons am Rhein. Auch sonst wird uns manche willkommene Gabe geboten, z. B. in den trefflichen Abbildungen des Triptychons von Niederdonk, doch würde eine Einzel-Aufzählung zu weit führen; hervorgehoben aber muss werden, wie angenehm man durchgehends von der Wahrnehmung berührt wird, dass hier ein auf den verschiedenen Gebieten der Kunst gleichmäßig bewanderter Gelehrter das Wort führt und dass die Baudenkmäler, die übrigens außerordentlich klar und genau beschrieben sind, nicht einseitig bevorzugt werden. Hoffentlich gelingt es der Rheinprozinz, sich Clemen's Kraft dauernd zu sichern, damit die schöne hier vorliegende Aufgabe einheitlich durchgeführt wird. Für die Kunst des 16.—18. Jahrhunderts möchte ich mir den Vorschlag erlauben, bei der Bezeichnung der Verzierungsweise nicht lediglich die Ausdrücke „Renaissance" und „Barock" zu gebrauchen, w lche zu vieldeutig und zu umfassend sind, sondern u. a. durch Hinweise auf die namhaften Ornamentstecher und ihre Art eine größere Bestimmtheit zu erzielen; man würde hierdurch einen besseren Überblick über die Verbreitung und Kreuzung der verschiedenen Stilrichtungen und Kulturströmungen erreichen. Unter den Abbildungen dürften die Zeichnungen des Herrn Hugo Leven keinen Anspruch auf Beifall zu erheben haben; wer z. B. Fig. 54 betrachtet, wird mir ohne weiteres zustimmen, dass in dieser Beziehung das rheinische Inventarisationswerk nicht auf der Höhe steht, auf welcher es sich im übrigen befindet. Von dieser kleinen Ausstellung abgesehen, kann es aber wirklich in den meisten Punkten für die anderen Provinzen als Vorbild und Muster dienen; wir wollen hoffen, dass es an den Stellen, wo es besonders not thut, eingehende Beachtung findet, da man sich leider die bittere Wahrheit nicht verhehlen kann, dass verschiedene Inventarisirungen gänzlich untauglich sind und fast von Anfang bis Ende noch einmal gearbeitet werden müssen.

HERMANN EHRENBERG.

St. — Ein Special-Katalog aller photographischen Aufnahmen *D. Anderson's* in Rom ist soeben erschienen und bei Spithöver (Piazza Spagna) erhältlich. Die Publikation verdient die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde, weil Anderson in den letzten Jahren seine Thätigkeit vor allem den Kunstschätzen Roms zuwandte, sodass seine Sammlung heute an Reichhaltigkeit selbst die Alinari's übertreffen dürfte. Wir heben nur die neuen Aufnahmen hervor. Aus dem Vatikan liegt zum ersten Mal das Appartamento Borgia in vielen Gesamt- und Detail-Aufnahmen vor; die Wandgemälde der Sixtinischen Kapelle von den Florentiner Meistern bis auf Michelangelo's Vorfahren Christi wurden neu photographirt. Zahlreiche Details aus dem großen Freskencyklus Perugino's, Botticelli's, Ghirlandajo's, die Brustbilder aller Päpste, Einzelaufnahmen der Vorfahren Christi in den Lunetten und Zwickeln werden zur Lösung der mannigfachen, streitigen stilkritischen Fragen ein willkommenes Hilfsmittel sein. Ferner photographirte Anderson die besten Gemälde und Zeichnungen der neu geordneten Galerie Corsini, und von den römischen Kirchen fanden die Fresken Pintoricchio's in S. Maria in Aracoeli und S. Maria del Popolo besondere Berücksichtigung. Vor allem aber finden wir in dem neuen Katalog eine fast vollständige Sammlung der römischen Skulpturen des Quattro- und Cinquecento, insbesondere der unzähligen Papst- und Prälatengräber der Renaissance. Das

Ciborium des Kardinals von Estoutville in S. Maria Maggiore, die Monumente der Rovere in SS. Apostoli und S. Maria del Popolo, die Kardinalsgräber in Aracoeli, in S. Maria in Trastevere und S. Prassede, die Renaissanceskulpturen endlich im Vatikan und S. Peter. Kurz die unermesslichen Schätze plastischer Denkmäler edelsten Geschmackes, die Rom beherbergt, werden durch Anderson's technisch vollendete und künstlerisch gewählte Photographieen dem vergleichenden Studium zugänglich gemacht. Der Preis der Skulpturen im normalen Format ist von 70 c. auf 50 c. herabgesetzt.

NEKROLOGE.

Der Bildhauer *Victor Tilgner* ist am 16. April in Wien gestorben. Er wurde am 25. Oktober 1844 in Pressburg geboren, kam in frühester Jugend nach Wien und zeigte schon zeitig künstlerische Anlagen. An der Akademie wurde er Schüler von Schönthaler und erhielt dort verschiedene Auszeichnungen, die goldene Füger-Medaille, ein Preisstipendium und bald auch Aufträge. Für das neue Opernhaus war ihm die Ausführung einer Büste Bellinis und für das Arsenal die eines Standbildes des Herzogs Leopold VI. von Babenberg anvertraut worden. Seine Jugend und die ersten Tage seiner Laufbahn waren nichts weniger als glänzend; er hat sich oft kümmerlich durchschlagen und viel mit Entbehrungen kämpfen müssen. Sein Name wurde erst bekannter, als er auf die Ausführung realistischer Porträtbüsten verfiel, wobei ihm seine an der Akademie erworbene technische Meisterschaft sehr zu statten kam. Die Bildnisse von Charlotte Wolter und von Heinrich Laube, welche auf der Wiener Weltausstellung allgemeines Aufsehen erregten, brachten ihm eine Menge Aufträge ähnlicher Art ein. Im Jahre 1874 unternahm er eine Studienreise nach Italien mit Makart. Auf der kunstgewerblichen Ausstellung in München 1876 wurde ihm die goldene Medaille zuteil. Gleichzeitig entstand eine Bronzegruppe Triton mit Nymphe, welche im Wiener Volksgarten aufgestellt ist. Außer vielen Porträtbüsten, wovon besonders die des Kaisers Franz Joseph populär wurde, fertigte Tilgner Charakterfiguren für das neue Burgtheater, Dichterbüsten, Porträts von Malern und Gelehrten für die Hofmuseen und das Parlamentsgebäude. In Ischl befindet sich ein Brunnen im Garten der kaiserlichen Villa von Tilgner's Hand; in der Gedächtniskapelle von Mayerling eine von ihm herrührende Mater dolorosa. Der Künstler hat ferner den Wiener Rathausplatz durch architektonische Anlagen und plastische Gruppen umgestaltet. Im Wettbewerb mit *Rud. Weyr* hat er einen zweiten Entwurf für den Platz vor dem Schwarzenbergpalais ausgearbeitet. Für das Künstlerhaus hat Tilgner eine Rubensstatue, für den Equitablepalast in Wien eine Portalgruppe und für den Centralfriedhof verschiedene Grabdenkmäler ausgeführt. Das Mozartdenkmal Wiens ist das erste große Monumentalwerk des Künstlers gewesen; ein Standbild seines Freundes Makart auszuführen ist ihm nicht mehr vergönnt gewesen. (N. fr. Pr.)

DENKMALER.

=tt. *München.* — Das vom Düsseldorfer Bildhauer Clemens Buscher modellirte Kolossal-Reiterstandbild für das Kaiser Wilhelm I.-Denkmal in Frankfurt am Main wurde durch die hiesige Erzgießerei von Hans Klement in Bronzeguss ausgeführt und wird im Monat Mai, am Jahrestage des Friedensschlusses, feierlich enthüllt. Der Kaiser ist in Uniform mit Helm und Mantel auf einem stattlichen Trakehnerhengst dargestellt, in natürlicher Haltung lebenswahr vom Künstler erfasst worden. An den Langseiten des Postamentes werden zwei Erz-Hochreliefs angebracht; das eine stellt die im Jahre 1152 in Frankfurt erfolgte Wahl Friedrich Rotbarts zum Deutschen Kaiser und das andere Kaiser Wilhelms I. Empfang in Frankfurt nach dem Kriege 1871 dar. An der Vorderseite wird die überlebensgroße Erzgruppe von Kunst und Industrie sowie dem Siegesgenius mit Schwert und Lorbeer erscheinen, während die Rückseite von der in der Rechten die deutsche Kaiserkrone, mit der Linken den Merkurstab haltenden allegorischen Gestalt der Stadt Frankfurt eingenommen wird.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

C. i. *Zwei neu erworbene Kunstschätze.* Dem an Kunstschätzen bereits schon so reichen Louvre-Museum in Paris war es in letzter Zeit beschieden, seine Sammlungen noch bedeutend und in prächtigster Weise zu vermehren. Nicht nur ist ihm durch einen Privatmann, einem Mitglied des Hauses Rothschild, der Schatz von Bosco-Reale überwiesen worden, es gelang ihm auch der Ankauf zweier Wunderwerke der griechischen Goldschmiedekunst. Das eine und hervorragendere, ein Diadem, ist von reicher künstlerischster Ausführung und ganz vorzüglich erhalten. Es zeigt ungefähr die Form eines Zuckerhutes, hat eine Höhe von 22 und an der Basis einen Durchmesser von ca. 18 Centimetern und ist von oben bis unten in 7 konzentrische Abteilungen geschieden. Die bedeutendste besteht aus einer Reihe von Basreliefs, deren Sujet, der Ilias entnommen, den „Zorn des Achilles“ versinnbildlicht. Auf reichgeschmücktem Sessel ruht Achill, die Lanze in der Hand. Die Haare, welche er als Zeichen seines Zornes wachsen ließ, fallen ihm gelockt auf den Hals. Hinter ihm stehen zwei seiner Gefährten und betrachten die sich abspielenden Scenen. Der Moment ist nämlich gewählt, in dem die griechischen Heerführer, durch die Verheerungen, welche Hektor anrichtet, zur Verzweiflung gebracht, umsonst alle Mittel versuchen, um Achilles in ihre Reihen zurückzuführen. Zu seinen Füßen sind kostbare Geschenke aufgestellt. Ulysses führt die Gefangene Briseis herbei, derentwegen der Streit entstanden, und dahinter erblickt man noch andere geschmückte Sklavinnen, ebenfalls durch Agamemnon gesandt. Vier feurige Rosse, von einem halbnackten Sklaven gehalten, folgen der Gruppe. Aber all dies vermag Achill nicht zu besänftigen, der sich abwendet und seine Augen zur anderen Seite auf seinen alten Lehrer Phönix richtet. Auch dieser bittet, aber mit ärgerlicher Geberde wehrt der Erzürnte ihn ab. Trotzdem hofft man augenscheinlich noch auf Erfolg, denn vor einem Altar erblickt man Ajax und einen anderen Krieger, die einen Eber herbeigeführt, um ihn zu opfern, sobald der Held versöhnt sein wird. Im Verfolg zeigt sich dann in einer Serie von Figuren der Sohn der Thetis, nachdem ihn endlich der Tod seines Freundes Patroklus wieder seinem Brüten entrissen. Des Gefallenen Körper hat man auf einen großen Holzstoß gelegt, an dessen Fuße sich die Sühneopfer befinden, welche Achilles dargebracht: gefangene Trojaner, Kriegsrosse, ein Stier und seine Lieblingshunde. Agamemnon, an dem Lorbeer kenntlich, der seine Stirn umkränzt, gießt Wein auf den Leichnam, und inmitten einer Schar von Kriegern weint Briseis um den Toten. Rechts vom Holzstoß steht Achill, eine Opferschale in der Hand, den rechten Arm emporgehoben, um die Winde anzuflehen, die Flammen emporlodern zu lassen. Diese sind herbeigeeilt; durch zwei geflügelte Genien dargestellt, schweben sie über dem Scheiterhaufen. Der eine entzündet ihn mit einer Fackel, der andere bläst durch ein

Tritonenhorn und schürt die Flamme. Diese Figuren, von einigen Centimetern Höhe, sind in massivem Gold getrieben und mit dem Stichel nachgearbeitet. Schlanke Palmen- und Lorbeerbäume teilen die einzelnen Gruppen voneinander. Unter diesem prächtigen Fries befindet sich eine doppelte Abteilung, ebenfalls sehr fein ausgearbeitet. Die erste, sehr niedrige, ist nur dekorativ; sie zeigt doppelte Palmblätter, von eleganten schnurartigen Verzierungen umrahmt; die zweite weist die verschiedensten Motive auf, die alle Scenen aus dem Leben der Skythen symbolisiren, über welche der Besitzer des Diadems herrschte. Da sind Hasen-, Bären-, Wolfsjagden dargestellt, Kinder, welche ein Krieger lehrt, den Bogen zu spannen, das Einfangen eines wilden Pferdes, der Getreidebau etc. etc. Alle diese kleinen Sujets sind von einer wunderbaren Lebhaftigkeit und Grazie; in den Details der Kostüme, der Zeichnung der Tiere macht sich eine merkwürdige künstlerische Sicherheit, ein großer Realismus bemerkbar. Eine Inschrift, die in griechischen Lettern auf den Wällen einer Stadt angebracht ist, belehrt uns, dass dieses Diadem vom Senat und dem Volke von Olbiapolis dem großen König Saitaphernes dargebracht worden ist. Letzterer herrschte, wie oben bemerkt, über Skythien; Olbiapolis war eine griechische Kolonie in Dacien. Das Diadem wurde in der Krim in einem Grabe gefunden und in einem daranstoßenden ein Halsband, welches ebenfalls vom Louvre erworben worden ist. Dasselbe, aus Goldfiligran im selben Genre wie die dekorativen Teile des Diadems, aus Granaten, sowie Glasstücken hergestellt, die durch den langen Aufenthalt in der Erde irisirend geworden sind, ist rund herum mit Gehängen umgeben, die mehrere Centimeter Länge haben und in Krallen endigen, welche farbige Glasstücke halten. Diese Gehänge werden, je mehr sie sich vom Mittelpunkt entfernen, immer kürzer und hören schließlich ganz auf. An beiden Enden der Kette befindet sich je eine Goldplatte, auf welcher in getriebener und ciselisirter Arbeit der Kampf der Thetis mit Peleus und ihre Überwindung — sie wollte sich einem Sterblichen nicht hingeben — durch letzteren dargestellt ist. Die Gehänge sind mit der Kette abwechselnd durch Frauen-, Greifen- etc. Köpfe verbunden. Obgleich, wie gesagt, in der Erfindung und Ausführung das Collier an das Diadem lebhaft erinnert, ist es doch ca. 1½ Jahrhunderte später entstanden als letzteres. Beide kostbaren Gegenstände, vorläufig in einem Glasschrank im Juwelensaal des Louvre ausgestellt, werden so verbleiben, bis die geeigneten Arrangements getroffen sind, um sie aufs vorteilhafteste zur Ansicht zu bringen.

⊙ Der *Verein Berliner Künstler* hat, obwohl er seine Hauptkraft gegenwärtig auf die große Bilderschau im Landesausstellungsgebäude zu Moabit konzentriren muss, in seinen Räumen im Architektenhause noch eine beachtenswerte Ausstellung veranstaltet. Während in den Kunsthandlungen bei der Auswahl der dem Publikum vorzuführenden Gemälde die Sensation oft eine hervorragende Rolle spielt, ist man in der Wilhelmstraße von jeher darauf bedacht gewesen, dem ernsteren Kunstfreunde durch die geschmackvolle Anordnung solider Kunstwerke Freude zu bereiten. Dieser schönen Tradition ist man auch diesmal treu geblieben. Bewährten Kräften, wie Juljan Falat, der einige interessante Scenen von den Jagden unseres Kaisers zu wirkungsvollen Aquarellen verwertet hat, Carl Breitbach, J. Jacob, Hermes etc. haben sich jüngere Künstler angeschlossen, die zum Teil recht tüchtige Arbeiten ausgestellt haben. Hervorzuheben sind hiervon besonders: eine Landschaft „Herbst in der Mark" von *Günther-Meltzer*, die Harzbilder von dem seine Technik in erfreulicher Weise mehr und mehr verfeinernden Thierbach und zehn Studien aus Sizilien von A. Achtenhagen, einem Schüler von Kips. — Einen wesentlich anderen Charakter trägt die Ausstellung im *Salon Gurlitt*. Die Impressionisten und andere ihnen geistesverwandte Anhänger der radikalsten modernen Richtungen drängen sich hier wie gewöhnlich in den Vordergrund. Der Münchener Benno Becker, von dessen verschwommenen Malereien und Zeichnungen man oft kaum weiß, was sie bedeuten sollen, und der Hamburger E. Eitner, der sein Glück in brutalen Farbeneffekten versucht, spielen hierbei die Hauptrollen. Ihnen assistiren einige Damen, die aus der Not ihres Nichtkönnens eine Tugend machen und für „moderne Malereien" ausgeben möchten, was in Wirklichkeit doch nur Stümperei ist. Auch Max Liebermann fehlt in dieser Gesellschaft nicht, der er sich mit einer roh hingestrichenen netzflickenden alten Frau auch durchaus würdig erzeigt. Aber es fehlt doch auch an erfreulichen Arbeiten in dieser Ausstellung nicht. Skarbina hat ein für ihn auffallend sorgfältig durchgeführtes Aquarell „Aus Dordrecht" beigesteuert, und auch die Düsseldorfer G. Oeder und H. Liesegang sind mit guten Landschaften vertreten. Vor allen aber fesseln die Gemälde des Liverpooler Meisters *Robert Fowler*. Über den Bildern dieses schottischen Malers, der sich von dem Naturalismus der „boys of Glasgow" glücklicherweise nicht hat beeinflussen lassen, liegt ein eigentümlicher Duft. Zart wie die Motive sind auch die Farbentöne, alles ist von jener weichen, ein wenig müden, aber doch so glücklichen Stimmung erfüllt, die den für die Schönheit der Natur empfänglichen Menschen wohl überkommt, wenn er am Abend eines schwülen Sommertages, im kühlen Grün des Waldes gelagert, angenehmen Träumereien sich hingiebt. Fowler, der die Vorzüge Whistler's sich zu Nutze gemacht hat, ohne in dessen Fehler zu verfallen, malt dann auch mit Vorliebe das Innere des Waldes, das er mit anmutigen Frauengestalten belebt, und die Stimmung der Sommernacht übt eine besondere Anziehungskraft auf ihn aus. Sein Hauptbild in dieser Ausstellung ist ein umfangreiches Aquarell „Der Schlaf", ein Werk von hohem Farbenreiz. Am Rande eines Waldes schlummert zwischen den roten Mohnblumen, die ringsumher im Grase blühen, ein junges Weib. Von dem schönen Haupte, unter das der linke Arm gelegt ist, wallen die rotblonden Locken zur Erde nieder. Ein zartes durchsichtiges Gewand, über das von den Hüften bis zu den Füßen ein tiefvioletter Mantel gebreitet ist, bedeckt die üppigen Glieder. Über der Landchaft, die den Hintergrund bildet, lagern die blauen Schatten der Nacht. Das Kolorit ist auf diesem Bilde viel kräftiger als auf den anderen, bei denen die Weichheit der Töne zuweilen fast in Verschwommenheit ausartet. Vor diesem Werke, das eine Meisterleistung der Aquarelltechnik darstellt, kann man sich von den unangenehmen Eindrücken erholen, die man von den verunglückten Versuchen der Herren Becker und Eitner empfangen hat.

Berlin. — Im *Kunstgewerbemuseum* sind die amerikanischen kunstgewerblichen Arbeiten, welche von der Königlichen Staatsregierung auf der Ausstellung in Chicago 1893 angekauft und im Winter 1893/94 unter reger Teilnahme ausgestellt wurden, nach einer Rundreise durch die Provinzen wieder eingetroffen. Eine Auslese der vorzüglichsten Stücke ist jetzt dauernd der Sammlung einverleibt. Die vielbewunderten Beleuchtungskörper und Glasfenster sind vorwiegend auf der hinteren Galerie des Lichthofes und den anstoßenden Nebenräumen, Restauration, Durchgängen etc. untergebracht; die Arbeiten aus Silber und Email im Goldsaal, die Töpfereien auf der oberen Galerie bei den entsprechenden Gruppen moderner Arbeit.

VERMISCHTES.

Ein für Künstler und Kunstverleger sehr interessanter Prozess fand kürzlich vor dem Münchener Oberlandesgerichte statt. Der Thatbestand ist folgender: Der 1879 in Düsseldorf verstorbene Maler F. Ittenbach malte im Jahre 1862 auf Bestellung für eine Schlosskapelle in Baden-Baden ein großes dreiteiliges Altarbild, links der heilige Ignatius, rechts die heilige Theresia, in der Mitte die heilige Familie. 1865 malte Ittenbach neuerdings ein Gemälde „Die heilige Familie", das sehr grosse Ähnlichkeit mit dem Mittelstück des Bildes in der Schlosskapelle hat. Am 5. Dezember 1888 erwarb nun die Photographische Gesellschaft in Berlin von der inzwischen verstorbenen Tochter des Malers Wilhelmine das unbeschränkte Vervielfältigungsrecht für das 1865 entstandene Bild und bringt seit 1889 photographische Reproduktionen desselben in den Handel. Die Photographische Union in München dagegen erwarb laut Vertrag vom 18. April 1892 von der Erbin der Besitzerin der Schlosskapelle das Vervielfältigungsrecht des älteren, im Jahre 1862 gemalten Bildes, nachdem der Union bereits unterm 23. März 1892 vom Rentmeister Ittenbach als Vertreter der Erben des Malers das ausschließliche Vervielfältigungsrecht aller Bilder übertragen worden war, über welche noch keine Verfügung getroffen sei. Die Union brachte nun ihrerseits Reproduktionen des älteren Bildes in den Verkehr. Die Photographische Gesellschaft stellte daraufhin Klage gegen die Photographische Union wegen unerlaubter Nachbildung mit dem Antrage, auf Grund der §§ 26, 21 und 36 des Gesetzes vom 11. Juni 1870, betr. das Urheberrecht, die von der Photographischen Union hergestellten Photographieen als Nachdruck zu erklären und die sämtlichen Nachdrucksexemplare und Vorrichtungen einzuziehen. Von Seite der Klägerin wurde hauptsächlich geltend gemacht, dass die beiden Bilder von 1862 und 1865 in Bezug auf Idee und Ausführung identisch seien und dass der Vertrag mit der Inhaberin des ersten Bildes hinfällig sei, da nach § 8 des Gesetzes vom 9. Januar 1876, betreffend das Urheberrecht, durch den Verkauf des Bildes auf die Bestellerin das Vervielfältigungsrecht nicht übergegangen sei, also auch von ihr nicht weiter vergeben werden konnte. Die Beklagte dagegen behauptete, die beiden Bilder seien nicht identisch, sondern zwei selbständige Originale, von denen ein jedes ein gesondertes Vervielfältigungsrecht habe. Für die Berechtigung der Bestellerin des ersten Bildes und ihrer Erbin sei nicht das Gesetz vom Jahre 1876 maßgebend, sondern der zur Zeit des Kaufes für Baden gültige Bundesbeschluss vom 9. November 1837; das badische Landrecht enthalte keine Bestimmungen über den Erwerb des Vervielfältigungsrechtes. — Vom Landgericht München I wurde die Klage abgewiesen. Die Gründe besagten, dass nach dem vom künstlerischen Sachverständigenverein in München eingeholten Gutachten das Bild von 1865 als eine freie Wiederholung des Bildes von 1862 zu betrachten sei; es handle sich also um zwei Originalbilder desselben Meisters, und es bestehe deshalb für jedes Original auch ein gesondertes Nachbildungsrecht. Die Klägerin besitze dieses Recht nur bezüglich des Bildes von 1865, sie könne also der Beklagten die Nachbildung des 1862 gemalten Bildes nicht untersagen. Wenn man annehmen würde, die beiden Bilder seien identisch mit einander, so würde dadurch die Rechtslage der Klägerin nur schlechter. Denn nach dem Bundesbeschluss vom 9. November 1837 habe die Bestellerin mit dem Kauf des Bildes auch das ausschließliche Recht zur Nachbildung desselben erworben, für das 1865 gemalte dagegen könnte kein Nachbildungsrecht bestehen und hätte demnach auch die Klägerin dieses Recht nicht erwerben können. — Das Oberlandesgericht München wies die eingelegte Berufung am 16. Mai 1895 ab. Auch dieses Gericht stellte sich auf Grund des Sachverständigen-Gutachtens auf den Standpunkt, dass die beiden Bilder nicht identisch sind. Nach § 4 des Gesetzes vom 9. Januar 1876 ist unter Nachbildung die unfreie, künstlerisch-unselbständige Benützung eines Werkes zu verstehen, während eine freie Wiederholung nur die in einem Werke niedergelegte künstlerische Idee verwendet. Auf die Beantwortung der Frage, ob die Bestellerin des ersten Bildes, bezw. ihre Erbin, das Vervielfältigungsrecht für das ältere Bild besaß oder nicht, brauche nicht eingegangen zu werden, nachdem die Klage schon aus dem Gesichtspunkt der Verschiedenheit der Bilder hinfällig sei. — Auf eingelegte Revision hob das Reichsgericht das Urteil des Oberlandesgerichts München auf und verwies die Sache zur neuerlichen Verhandlung an das genannte Gericht zurück. Im reichsgerichtlichen Urteil ist ausgeführt, dass durch das Gesetz vom 9. Januar 1876 nicht blos Nachbildungen, die das Original unverändert wiedergeben, als Nachdruck anzusehen sind, sondern auch solche, die dasselbe mit unbedeutenden Abweichungen reproduziren. Ebensowenig wie bei einem Schriftwerk der Thatbestand des Nachdrucks durch geringfügige Auslassungen oder Änderungen ausgeschlossen wird, ist dies bei einem Kunstwerk der Fall. Im vorliegenden Fall geht aus einer Vergleichung der Photographieen hervor, dass die beiden Bilder nur ganz unbedeutende Abweichungen enthalten, z. B. in der Körperhaltung der Figuren etc. Diese Verschiedenheiten reichen nicht hin, um das Bild von 1865 gegenüber dem früher gemalten zu einem neuen Kunstwerk zu gestalten. Nach dem Gutachten des Sachverständigenvereins ist das Bild von 1865 eine freie Wiederholung des älteren Bildes; eine Wiederholung ist aber, mag sie auch in freier Weise hergestellt sein, kein neues, eine besondere schöpferische Thätigkeit zum Ausdruck bringendes Kunstwerk. Dieser Folgerung steht auch nicht entgegen, dass nach der Auffassung des Gutachtens beide Bilder als Originale zu bezeichnen sind. Mag vom künstlerischen Standpunkt aus jedes der beiden Bilder, weil von der Hand des Meisters herrührend, den Wert eines Originals haben, für die rechtliche Beurteilung bezüglich des Urheberrechts wird hierdurch nichts geändert. In dieser Hinsicht ist entscheidend, dass zwar die beiden Bilder unzweifelhaft nicht identisch sind, dass aber in beiden dieselbe künstlerische Konzeption und mit unbedeutenden Abweichungen auch in derselben Gestaltung wiedergegeben wird. Es können also auch an den beiden Bildern nicht zwei von einander unabhängige Vervielfältigungsrechte bestehen. Gehörte im Jahre 1888, als der Vertrag zwischen der Klägerin und der Tochter des Malers geschlossen wurde, das Urheberrecht an dem 1862 gemalten Bilde noch zum Nachlasse des Urhebers, beziehungsweise zum Vermögen seiner Erbin, so ist durch die Übertragung des ausschließlichen Vervielfältigungsrechtes bezüglich des 1865 entstandenen Bildes für die Klägerin auch die Befugnis begründet worden, der Vervielfältigung dieses Bildes mit den in den Photographieen der Beklagten enthaltenen Abweichungen zu widersprechen. Die Beklagten können sich nicht darauf berufen, dass die Grundlage ihrer Photographieen nicht das Bild von 1865, sondern das ältere ist. Denn so wenig der Künstler selbst oder seine Erbin nach Abschluss des Vertrages von 1888 das ältere Bild auf mechanischem Wege vervielfältigen durften, ebensowenig könnte die Befugnis dazu der Beklagten eingeräumt werden. Dagegen steht der Klägerin das Verbietungsrecht nicht zu, wenn an-

genommen wird, dass das Vervielfältigungsrecht an dem Bild von 1862 mit der Veräußerung des Originals auf die Besteller übergegangen war. Es kommt hiernach allerdings auf die Frage an, die das Berufungsgericht offen gelassen hat. Da es sich bei derselben nicht blos um eine rechtliche Beurteilung, sondern auch um eine thatsächliche Würdigung handelt, ist eine neue Erörterung in der Berufungsinstanz erforderlich. Hierbei wird in Bezug auf das anzuwendende örtliche Recht davon auszugehen sein, dass, sofern bei der neuerlichen Verhandlung keine eine andere Beurteilung bedingenden Momente hervortreten, das am Wohnsitze des Malers geltende Recht zur Anwendung zu bringen ist, falls derselbe das Bild an diesem Orte gemalt hat. — In der neuerlichen Verhandlung vor dem Oberlandesgericht führte der Vertreter der Klägerin, Rechtsanwalt Helbling, aus, dass mit dem Verkaufe des älteren Bildes das Vervielfältigungsrecht nicht an die Bestellerin übergegangen sei. Nach § 28 des preussischen Gesetzes vom 11. Juni 1837 musste eine ausdrückliche Verabredung hierüber stattgefunden haben, was aber nicht der Fall war und von der Beklagten auch gar nicht behauptet wird. Übrigens dürfen auch nach Artikel 1 des Bundesbeschlusses, der ja allerdings nicht zur Anwendung zu kommen habe, Werke der Kunst ohne Einwilligung des Urhebers auf mechanischem Wege nicht vervielfältigt werden. Der Vertreter der Beklagten, Rechtsanwalt Pühn, machte geltend, die Anschauung des Reichsgerichts, als sei nicht jedes der beiden Bilder als selbständiges Kunstwerk mit gesondertem Urheberrecht zu betrachten, sei falsch. Bei religiösen Bildern sei es häufig, dass das gleiche Sujet in so und so vielen freien Wiederholungen produziert wird. Raffael, Tizian etc. malten ihre religiösen Bilder mit kleinen Abweichungen beliebig oft und jedes Bild war doch wieder ein neues Kunstwerk. Was die Frage bezüglich des anzuwendenden Rechtes betrifft, so habe das Recht des Erfüllungsortes, also hier Baden einzutreten, und das ist der Bundesbeschluss vom 9. November 1837; nach diesem erwarb der Besteller mit dem Kaufe des Bildes auch das Vervielfältigungsrecht. — Das Oberlandesgericht hat nun Beweisbeschluss dahin erlassen, es sei die Richtigkeit der Behauptung der Klägerin zu prüfen, dass beide Bilder als Staffeleibilder in Düsseldorf begonnen und vollendet wurden und zwar durch Vernehmung des Rentmeisters Ittenbach.

(Münchener Neueste Nachrichten.)

Kunst und Polizei leben oft auf gespanntem Fuße untereinander; ein interessanter Vorgang oder besser gesagt Vorhang in der Mainzer Gemäldegalerie beweist dies aufs neue. Wie der Mainzer Anzeiger mitteilt, ist seit einigen Tagen das Bild Adam und Eva im Paradies (angeblich von Albrecht Dürer) auf Anordnung der Museums-Deputation mit einem grünen Vorhange verhüllt worden. Die Herren, die dies verfügt haben, wissen wohl garnicht, dass sie dadurch das Bild erst recht pikant machen, so naiv es auch gemalt sein mag. Wie würde wohl z. B. die Dresdener Galerie aussehen, wenn jedes Bild, das einen Akt enthält, mit einem ähnlichen Schamtüchlein bedeckt würde. Hoffentlich wird dies „verschleierte Bild zu Mainz“ bald wieder seines Ärgernisses, das die Lüsternheit erst erweckt, entkleidet.

VOM KUNSTMARKT.

Frankfurter Kunstauktionen. Am 4. Mai und f. T. findet bei *Rudolf Bangel* die Versteigerung der Antiquitätensammlung des Herrn Heinr. Ed. Stiebel in Frankfurt a/M. statt. Die Sammlung, welche am 2. und 3. Mai besichtigt werden kann, umfasst, wie der reich illustrirte Katalog zeigt, mehr als 700 Nummern und führt auf: Metallarbeiten (Schlüssel, Bestecke, Uhren), Stickereien, Textilarbeiten, Möbel, Lederarbeiten, Porzellane, Fayencen, Miniaturen und Gemälde etc. — Am 8. Mai und f. T. wird von demselben Hause eine wertvolle Sammlung von Gemälden alter Meister an Meistbietende verkauft. Der Katalog führt Namen ersten Ranges auf, wie Rembrandt (Landschaft), Rubens, Giorgione, Jd. de Heem, ferner viele holländische Meister, Berchem, G. Cocques, G. Dou, van Goyen, F. Hals, Seghers, Vermeer v. Haarlem, Weenix etc. Die Gemälde stammen zum Teil aus alten Frankfurter Sammlungen, Brentano, Gwinner, J. C. Mack, Schlesinger. Es finden sich daher auch Bilder von Frankfurter Malern des 18. Jahrhunderts in der Sammlung. Die Besichtigungstage sind der 2. und 3. Mai.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. 1896. Nr. 1.
Neue Erwerbungen des Museums. — Das historisch-pharmazeutische Zentralmuseum in Nürnberg. Von H. Peters. — Ein vergessener Schüler Albrecht Dürers. Von Dr. A. Bauch. — Aus der Plakettensammlung des germanischen Nationalmuseums. Von Dr. F. Fuhse. — Oswald und Kaspar Krell. Von Th. Hampe. — Zu Baldung's „Madonna mit der Meerkatze“. Von Dr. E. Braun.

Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. 1896. Nr. 1.
Die neuesten Ausgrabungen in Baden. Von Otto Hauser. — Die Burg Sarnen. Von R. Durrer. — Niellen von Urs Graf. Von Gustav Schneeli. — Ein Wappenbuch von 1531 auf der Züricher Stadtbibliothek. Von Paul Ganz. — Beulentotenbäume. Von R. Durrer. — Kunst- und kulturgeschichtliche Notizen aus den Königsfelder Jahrrechnungen. Von Dr. W. Merz-Diebold. — Miscellen. — Bericht über den Stand der schweizerischen Inschriftensammlung. Von E. A. Stückelberg.

Architektonische Rundschau. 1896. Heft 7.
Tafel 49. Ständehaus in Innsbruck; aufgenommen von Architekt K. Söldner in Nürnberg. — Tafel 50 u. 51. Villa Streccius in Landau i. d. Pfalz; erbaut von Prof. Ludw. Levy in Karlsruhe. — Tafel 52. „Drey-Lauffer-Haus“ in Wien; entw. von Architekt E. v. Gotthilf, ausgeführt von Stadtbaumeister Donat Zifferer daselbst. Gruppe der „3 Lauffer“ von Prof. von Tilgner. — Tafel 53. Grabmal auf dem Pragfriedhof in Stuttgart; entworfen von Oberbaurat Prof. R. Reinhardt, ausgeführt von Bildhauer S. Höschle daselbst. — Tafel 54. Geschäftshaus in der Oranienstr. in Berlin; erbaut von Messel & Altgelt, Architekten daselbst. — Tafel 55. Ein Blick auf die Abteikirche St. Martin in Köln; gezeichnet von Architekt E. Frh. von Rechenberg in Charlottenburg. — Tafel 56. Landhaus des Herrn Dr. Holtz in Eisenach; erbaut von Baurat O. March in Charlottenburg.

Christliches Kunstblatt. 1896. Nr. 4.
Kirche und Synagoge in der kirchlichen Kunst des Mittelalters. Von E. Wernicke. — Die Erneuerung der Kirche zu Uhlbach. — Beiträge zur Geschichte der deutschen Bauhütte. Von Dekan Klemm.

Der Formenschatz. 1896. Heft 2/3.
Nr. 17. Kolossalkopf der Juno in der Villa Ludovisi in Rom. — Nr. 18. Allegorische Darstellung des Winters; Kathedrale in Rheims. — Nr. 19. Luca della Robbia: Orgelbalustrade. — Nr. 20. Vorlagen für Schlosser- und Schmiedearbeiten. — Nr. 21. Rotbronzenes gravirtes Kreuz mit alter Vergoldung. — Nr. 22. Marc Anton Raimondi: Maria beweint den Leichnam Christi. — Nr. 23. Albrecht Dürer: Entwurf zu einer ornamentalen Komposition. Federzeichnung. — Nr. 24. Pietro Perugino: Detail a. d. Kreuzabnahme Christi. — Nr. 25. Michelangelo: Allegorie. — Nr. 26. Benvenuto Cellini: Seitenteil von d. Sockel der Perseusstatue. — Nr. 27. Majoliken-Schale, Fabrik Faenza. — Nr. 28. Hans Hirtz: Punzenarbeit (Vorlage). — Nr. 29. P. P. Rubens: Männliches Bildnis. — Nr. 30. Giovanni Battista Tiepolo: Ein Blatt aus: „Scherzi di Fantasia“. — Nr. 31. Gille-Paul Cauvet: Panneau. — Nr. 32. Fahrsattel. — Nr. 33. Venus und Amor; Berliner Museum. — Nr. 34. Kolossalkopf d. röm. Kaisers Publius Helvius Pertinax; Museo Vaticano in Rom. — Nr. 35. Säulenkapitäl a. d. Kathedrale in Laon. — Nr. 36. Weibliche Gestalt; Kathedrale in Rheims. — Nr. 37. Die heil. Jungfrau mit dem Jesusknaben u. mit Heiligen; Museum S. Ansano di Fiesole bei Florenz. — Nr. 38. Sandro Botticelli: Venus; Berlin. — Nr. 39. Leonardo da Vinci: Weiblicher Studienkopf; Bibliothek Windsor. — Nr. 40. Marc Anton Raimondi: Zwei Kariatyden. — Nr. 41. Juan de Yciar: Zwei kalligraphische Vorlageblätter — Nr. 42. Tizian Vecellio: Die heil. Jungfrau mit d. Jesusknaben, Johannes und Heiligen; Nationalgalerie in London. — Nr. 43. Cherubini Alberti: Gruppe von zwei jungen Tritonen. — Nr. 44. Holzschnitzerei aus der Marienkirche in Lübeck. — Nr. 45. Jacques Hurtu: Vorlagen für Goldschmiedearbeiten. — Nr. 46. Flora; Carpeaux-Paris. — Nr. 47. Lalonde: Thürklopfer und Rosetten. — Nr. 48. Jean-Baptiste Huet: Schlussvignette aus: Voyage pittoresque de la Grèce; Paris.

Die Kunst für Alle. 1896. Heft 14.
Deutsche Siegesdenkmäler. Zum 25. Jahrestage des Frankfurter Friedens, 2. Mai 1871. — Die Ausstellung der „XI“. Von Jaro Springer. — Die 2. internationale Gemälde-Ausstellung in Stuttgart. Von Alfred Freihofer. — Von römischer Kunst.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW
WIEN
Heugasse 58.

UND

DR. A. ROSENBERG
BERLIN SW.
Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 24. 30. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE XXIV. JAHRESAUSSTELLUNG IM WIENER KÜNSTLERHAUSE.

VON *WILHELM SCHÖLERMANN.*

II.

Ludwig Dettmann, dessen starke Produktionskraft bisweilen von einem Mangel an Vertiefung begleitet wird, stellte sein Triptychon „Die Arbeit" aus, ein in dem hellen Mittelstück virtuos gemaltes Plein-air, welches über eine gewisse Äußerlichkeit nicht hinauskommt. Die Aufgabe ist malerisch, aber weniger inhaltlich gelöst, und dazu verhelfen auch die Textunterschriften wie: „Unser täglich Brot gieb uns heute" und . . . . „Wenn es köstlich gewesen, so ist es Mühe und Arbeit gewesen" ebensowenig, wie ein gutes Gedicht eine schlechte Deklamation vergessen machen kann. Es ist wohl ein verzeihlicher Irrtum, wenn ein Teil des Publikums von einer bekannten und ehrwürdigen Inschrift, die durch die Tradition geheiligt ist, sich über den Wert eines Gemäldes täuschen lässt. Den objektiven Blick wird das aber nicht beeinflussen. Hinter ähnlichen Motiven aus Uhde's bester Zeit bleibt Dettmann's Empfinden weit zurück. Was er aber „kann", malerisch auffassen und kräftig „sehen", das zeigt er in den beiden Motiven rein landschaftlicher Natur: „Letzte Sonnenstrahlen" (Ostsee) und dem etwas unruhigen, flimmernden Waldmotiv mit durchfallenden Sonnenstrahlen: „Der Botaniker im Spätsommerwald".

Der Belgier *Leempoels* verzichtet diesmal auf jede Symbolik in dem ungemein bescheiden gemalten „Porträt meiner Mutter", worin er, mit einer fühlbaren Absichtlichkeit, jeden koloristischen Reiz vermieden und sich in das persönliche Wesen allein vertieft hat. Es ist schwer, auf der ganzen Ausstellung ein nüchterneres, anspruchsloseres Bild zu finden, aber gleichzeitig dürfte es schwer sein, in so viel technische Nüchternheit so viel liebende Hingebung und Intimität des Ausdrucks zu legen, wie Leempoels es hier gethan.

Dass man sich nicht ohne Gefahr einer Eigenart wie Leempoels' grübelnder Symbolik hingeben kann, zeigt das kuriose Fegefeuerbild in brennenden Farben von *A. Kurtz-Gallenstein* in München, das den Titel „Heiße Bitten" trägt. Solche rote und gelbe Lohe ist in der That von einer Hochofenhitze, die gewiss jede Sünde auszutilgen vermag; aber wer denkt bei diesen flehentlich emporgestreckten Händen nicht an Leempoels' symbolisches Kuriosum auf der vorjährigen Münchener Secessionsausstellung? Wer wirklich Talent hat, wie der Maler dieser Höllenflammen, sollte auf eigenen Wegen zum Ziele gelangen können.

Nach dieser koloristischen Siedehitze vermag die zarte und vornehme Symbolik des Engländers *Robert Fowler* (im Katalog steht fälschlich Richard Fowler), mit ihren feinen durchsichtigen Tönen den Augennerven Linderung zu bieten. Leider wirkt das Glas ungünstig, so dass das ohnehin wie mit einem feinen Gazeschleier überzogene Bild noch undeutlicher wird. Ein vollreifes Weib träumt in dieser „Bezauberten Waldlichtung", ganz in sich versunken, während ein ältlicher „Herr Faun" auf der Syrinx zu flöten versucht. Durch die lauschige Einsamkeit zieht ein Hauch stiller Sehnsucht mit herbstlicher Melancholie. Leise zittert sie im hellgelblichen und dunkelrötlichen Laub, leise in den tiefblauen Blumen am Rande des murmelnden Baches: eine Elegie, die sich nur in gedämpften Rhythmen bewegt. Sind diese zarten Weisen voll süßer Schwermut, aus denen Vergänglichkeit und ein entschwundenes Glück spricht, vielleicht das sanftausklingende Schwanenlied der englischen Präraphaëliten? Fast könnte man es dafür halten. Sie haben einen edlen Schaffenstrieb voll

befriedigt und möchten nun in Schönheit sterben. — Die künstlerische Bedeutung der Engländer wird zunehmen, je näher wir sie kennen lernen. Ihre durchaus aristokratische Kunstweise, ihr feiner Formensinn, der sich mit so viel verhaltener Kraft paart, enthalten viel, was unsere unmittelbare Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen berufen ist, nachdem wir den subjektiven Kolorismus der Schotten fast über Gebühr gewürdigt haben. Die Engländer berauschen nicht so unmittelbar, wie die „Boys of Glasgow“ es gethan. Aber sie üben eine Wirkung aus, welche, wenn auch langsamer, so doch vielleicht dauernder überzeugt; und sie üben eine von Fremdwörtern ebenso freie, wenn nicht noch freiere, Aussprache. Den Engländern wird zunächst unser Interesse und unsere Teilnahme in erhöhtem Maße als bisher gelten. Denn sie haben uns noch allerhand zu sagen.

Die Niederländer sind durch den in Antwerpen lebenden *Jacq. P. Dierckx* mit einem meisterhaften Bilde „Le fumoir“ (Das Rauchzimmer im Greisenasyl zu Antwerpen) vertreten. Unter dem Gesichtspunkt des von hinten durch drei trübe Fensterscheiben hereinflutenden Lichtes kommen die Typen und das ganze Milieu hervorragend zum Ausdruck. Auch in der Marinemalerei beweist das Strandbild von *Adrian Le Mayeur* die naturtreue Beobachtung, die dabei nicht in so trockene reizlose Mathematik verfällt, wie die beiden poesielos wahren Motive von *Eugen Dücker*, welche dicht daneben hängen. Die nicht uninteressante Parallele ergiebt die Superiorität des Belgiers, der mit derselben Wahrheit und Tonrichtigkeit eine weit größere Stimmung und poetische Suggestionskraft als der Düsseldorfer Meister erreicht.

Der Haupttreffer in der Marinedarstellung dürfte diesmal *Hans von Bartels'* große „Brandung“, eine meisterliche Leistung voll Verve und Wucht, sein. Er hat seiner genialen Virtuosität freien Lauf gelassen und nur durch Wasser und Luft, ohne Zuhilfenahme von Nixen und Tritonen, in realistischer Naturauffassung seinen Zweck vollkommen erreicht. Das blitzt und schäumt in silberhellster Freude; flimmernder Glanz strahlt von Tang, Seegras und Klippen, überspült von den stürzenden Wassern der Brandung. Das Werk ist ein kühn gelungener Wurf, der beweist, dass man auch ohne die Landschaft mit Fabelwesen zu bevölkern, eine große Natursymbolik ausdrücken kann.

Der sich allmählich zu seinem Vorteil entwickelnde *Carlos Grethe*, der eine Art „Marine-Genremalerei“ betreibt, stellt zwei feingestimmte Bilder aus, die künstlerisch erfreulicher sind als das große Sturmmotiv „Finale“. Sowohl in dem humoristischen „Koch auf dem Wege zur Kajüte“ wie in den „Seegeschichten“ sind wirklich koloristische Qualitäten und reifendes Können nicht zu leugnen.

Von den übrigen Münchenern begegnet man meistens Arbeiten, welche von der vorjährigen Secessionsausstellung her bekannt sind; ich enthalte mich, des mangelnden Raumes wegen, ebenfalls den neuerdings vielbesprochenen *Giovanni Segantini* hier nochmals einer eingehenden Würdigung zu unterziehen. Der in der Schneewelt des Engadin lebende Italiener hat das Hauptverdienst, die Alpenregion und das künstlerisch Brauchbare des Hochgebirges von einer neuen Seite angefasst zu haben. Ob er auch ein wirklich berufener Symboliker ist, soll sich erst zeigen. Erwähnt seien ferner des in Paris lebenden *Eugen Jettel* feingetönte landschaftliche Motive und des Müncheners *Emil Uhl* landschaftlich behandeltes, stimmungsvolles Bild „Flucht nach Ägypten“. Sollte aber nicht doch „etwas weniger“ Leinewand dieselbe Wirkung hervorgebracht haben? — Stimmungsvoll ist auch entschieden der als Radierer bekanntere *Maximilian Dasio*, mit seinem koloristisch düster-kräftigen „Heil. Sebastian“, und eins der besten Porträts liefert diesmal wieder *Franz Simm*, mit dem entzückend geschmackvoll aufgefassten „Porträt meiner Jüngsten“. Da ist Künstlertum und Vaterliebe in eins verschmolzen! Man fühlt es, wie der Maler dieses Kind, mit dem feinen pikanten Mündchen und dem klaren Auge, lieb haben muss. Und wie sie so dasitzt, die „kleine Großmacht“, auf dem roten Stuhl vor der zarten, grauen Gobelintapete! Man merkt gar nicht, wie rot dieser Stuhl eigentlich ist, so exquisit fein gestimmt und geschmackvoll hat Simm das alles gemalt.

Über die Aquarelle und Pastelle ist nicht viel zu sagen. Man scheint sich in der Aquarellausstellung vor zwei Monaten ziemlich ausgegeben zu haben. Gleich anfangs (Nr. 432) ist eine Ölstudie zwischen die Abteilung hineingeraten (*Ernst Stohr's* „Winterabend“), und auch hier hängen die Wände voll aufdringlicher Porträts, Portäts — und wieder Porträts, die keinen Anspruch auf sonderliches künstlerisches Interesse machen können. Eine kleine Ausnahme bildet das feinempfundene Pastellporträt einer jungen Dame von *Willi Döring* in Charlottenburg und einige außerordentlich fein gemalte lebendige Miniatur-Aquarelle auf Elfenbein (Porträts) von *Marie Müller* (Wien). Ein dekorativ koloristisches Talent scheint *Eduard Lebiedzki* in Wien zu sein, der eine Reihe von Entwürfen für Wandgemälde (Eigentum der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen) ausstellte. Soll ich noch *Franz von Lenbach's* zwei Porträt-Pastelle nennen, in jener pikanten Mischung von schönen, kräftig bewußten Contouren und leisen Andeutungen gemalt, die wir kennen und bewundert haben, oft genug? — Unter den eigentlichen Gouachen fällt fast nur als wirklich frisch und gut auf *M. Ledeli* in Wien: „Kavalleriepatrouille des Ulanenregiments Nr. 1“, und unter den Radierungen, Steindrucken etc. *Hans Temple's* Monodruck („Professor William Ungar im Atelier“), eine Art des Druckes, die, aufs neue von den Engländern, besonders Herkomer, angeregt, sich recht gut für breite, rein malerische Wirkungen zu eignen scheint. Im

übrigen bietet diese Seite der Ausstellung nur Mittelgut. Von stärkerem künstlerischen Inhalt ist die gut beschickte Abteilung der Plastik, worin die Einheimischen, österreichische und böhmische Künstler, die Führung nehmen. Der ausgebildete Sinn für die Anmut der Form und den Fluss der Linie zeigt auch hier die Wiener Schule von ihrer besten Seite. Ich enthalte mich der Aufzählung einer Reihe von Namen, die für die Ausschmückung öffentlicher Bauten u. dgl. in Wien immer genügende Gelegenheit finden, ihrem Schönheitssinn Ausdruck zu geben. Bei aller Tüchtigkeit macht sich indessen zuweilen ein Mangel persönlicher Eigenart und eine gewisse Gleichförmigkeit innerhalb sanktionirter Richtungen und Überlieferungen fühlbar. Davor wird sich die Wiener Schule zu hüten haben, wenn sie anders nicht allmählich in Byzantinismus hineingeraten will. Die tüchtigen Plastiker, die fast allesamt das „Handwerk" gut gelernt haben, kommen oft nicht aus dem Bann überlieferter Vorbilder hinaus, die zu stark für sie sind. Es wäre gut, wenn sich solche Künstler häufiger die einfache Wirklichkeit, seltener die fertigen Werke zu Vorbildern nehmen wollten und in der italienischen Renaissance Belehrung suchten. Es war doch das größte Glück gerade für die Renaissancekunst, dass von den Kunstschöpfungen der Antike nur Bruchstücke und Einzelheiten übrig geblieben waren. Genug, um die bildende Phantasie reichlich anzuregen, um dem suchenden Triebe Anknüpfungspunkte zu bieten, nicht so viel, um die eigene Schöpfungskraft durch vollkommen erhaltene Muster niederzuhalten oder in ihren Bann zu zwingen. Den Schluss aus dieser Lehre zu ziehen, muss man den österreichischen Bildhauern selbst überlassen.

Unter den Porträtbüsten stehen der so plötzlich dahingeraffte energische *Victor Tilgner* (Marmorbüste der Malerin Wiesinger-Florian) und die begabte *Feodorowna Ries* obenan. Von Tilgner dürften wir wohl eine Kollektivausstellung seiner künstlerischen Hinterlassenschaft demnächst zu erwarten haben, welche näher auf diesen vorzüglichen Vertreter der neueren Wiener Plastik einzugehen Gelegenheit geben wird. Die letztgenannte Künstlerin hat, außer ihren flott hingeworfenen Gypsbüsten, worin ihr die Erfassung des persönlichen Momenteindrucks gut gelingt, eine lebensgroße Marmorstatue geliefert, wobei einer freien Phantasie — sehr freier Lauf gelassen ist! Aber es steckt doch ebensoviel Mut wie sicheres Können in dieser „Hexe, Toilette machend zur Walpurgisnacht", die sich ihre krallenhaft langen Nägel schneidet und gewiss dieses intimen Toilettengeheimnisses wegen — nicht jedermann zusagen wird. Der derbe, brillant modellirte Leib ist das Prototyp jener Damen, mit denen Faust und Mephisto in der ersten Mainacht auf dem Blocksberg zusammentreffen. Auch der Kopf, besonders der perverse Ausdruck des Gesichtes, ist (mit Ausnahme der weniger glücklich geratenen Haarmassen) aus nicht zu leugnender Genialität herausgearbeitet. Wenn, wie das höchst selten der Fall, der Beschauer von einem so gewagten Sujet nicht komisch berührt wird, so ist das der beste Prüfstein einer ungewöhnlichen Begabung. Das trifft hier zu.

Die Auswärtigen haben nicht viel neues geliefert; *Guillaume Charlier's* treffliches Modell des Standbildes von Louis Gallait und *August Sommer's* Teufel, der Fliegen fängt, sind uns liebe Bekannte. Ein anderer Franzose, *Gustav Déloye*, bringt eine Terrakotta-Porträtbüste der Madame *Vigée-Lebrun*. Weniger die Behandlung als der Ausdruck des sorglos heiteren Köpfchens, in dem das „Après nous le déluge!" in so vollkommener Weise zum Typus geworden, interessiren daran. In der kleinen Marmorstatuette „Cato" ist dagegen eine outrirte Pose störend.

Von individueller Tüchtigkeit sind unter den Wienern *Albert Rothmund's* „Knabe mit Schnecke", dem als reizende Nachbarin *Norbert Pfretzschner's* (aus Tirol) anmutiger weiblicher Akt gleichkommt, nur dass das Gesicht für diese Jugend nicht recht passt. Vermutlich konnte das — Modell nichts dafür. Der Titel ist „Ein Märchen" und zeugt von einer hübschen Phantasie; besonders die „kleine Fee" macht den liebenswürdigsten Eindruck! — Einen realistischen Ton schlägt *Josef Fux* mit seinem „Rüdenführer" an, eine treffliche Gruppe, über die man sich mehr Raum zum Besprechen wünschen möchte. Das gleiche gilt von einer andern Arbeit, die keinen besonders günstigen Platz erhalten hat. Und doch ist sie vielleicht des besten, des allerbesten Platzes würdig: *Franz Hergesel's* Gypsgruppe „Panem nostrum quotidianum". Der in Prag ansäßige Künstler nennt es eine „ethnographische Studie aus dem Riesengebirge". Darin liegt freilich etwas Außerkünstlerisches, etwas Tendenz und — die Tendenz sollte aus der Kunst fern bleiben. Daran habe ich mich als künstlerischen Grundsatz stets gehalten. So erschien auch die Armeleutmalerei in ihrer übertrieben tendenziösen Auffassung ein Irrtum, ein außerkünstlerisches Element. Wie aber, wenn eine Armeleutdarstellung auch eine wirkliche Kunstschöpfung ist, so echt, dass man alles darüber vergisst? Darauf kommt's doch schließlich zuletzt an. Und diese Gruppe vor dem Pfluge ist eine solche Schöpfung. Auf technische und sonstige Einzelheiten einzugehen muss hier — leider — verzichtet werden. Nur aufmerksam machen möchte ich auf die meisterliche Beherrschung des menschlichen Körpers, auf den großen einfachen Inhalt der Komposition, sowohl was die geschlossene Gruppe der drei Weiber und deren einheitliche Bewegung — dieses „Vorwärtsdrücken" — betrifft, als auch die packend durchgearbeitete Gestalt des pflügenden Mannes. Alles das entzieht sich ja stets der Beschreibung und will ruhig mit eigenen Augen und Sinnen aufgenommen sein. Auch das Material ist besser als das sonst gebräuchliche, ein duffes, angenehm getöntes Gelb; nicht die Spur von jenem Fettglanz, der

den gewöhnlichen Gyps so abscheulich macht. Seit längerer Zeit hat kein plastisches Werk mich in solchem Maße gefesselt. Hier darf man von einem wahrhaft packenden „document humain“ reden. Im socialen Boden wurzelnd, durchschneidet es das Gemüt wie diese Pflugschar den Acker. Mitten aus der unmittelbaren Anschauung der Gegenwart gegriffen, erhebt es sich zur edelsten Kunstschöpfung, und es will mir scheinen, als vermöchten diese ums liebe Tagebrot ringenden Menschen, die wie Tiere vor den Pflug gespannt sind, ohne ihre Menschenwürde preiszugeben — jede Übertreibung ins Rohe ist vermieden — unsere Teilnahme doch in etwas höherem Grade zu wecken, als das gegenüber aufgestellte Denkmal in seiner „officiellen“ Würde, die Porträt-Votiv-Statue des Fürsten-Kardinals Schwarzenberg von *J. v. Myslbeck*.

Erwähnt man schließlich die talentvollen Porträt-Bronze-Medaillons von *Wilhelm Hejda* und die Gypsbüste (Porträt des Theologie-Professors Vincenz Luksch) von *Theodor Charlemont*, so ist vielleicht der flüchtige Rundgang damit beendet — die tüchtigen Werke noch nicht. Aber die encyklopädische Kritik ist ein Unding. Alles in allem: eine erfreuliche Ausstellung.

DIE ADOLF MENZEL-AUSSTELLUNG IN WIEN

scheint einen besseren Erfolg zu haben, infolge größerer Vollständigkeit, als ihr in Berlin zuteil geworden. Die Räume des Künstlerhauses, deren Mittelsaal im ersten Stock nebst zwei Nebensälen Menzel gewidmet sind, haben sich wenigstens über schlechten Zuspruch nicht zu beklagen. Seit dem ersten April strömt Jung und Alt hinein, „um Menzel zu sehen“. Aus Wiener Privatbesitz ist eine Anzahl weniger bekannter Bilder mit ausgestellt und, was die Hauptsache ist, ein wichtigster Teil seiner Arbeiten für das Volk: seine Holzschnitte sind zum großen Teil herbeigeschafft worden und eine Menge Lithographieen und Radirungen. Gegen die Bedeutung dieses Zweiges seines Schaffens müssen für uns die den Meisten schon so bekannten Ölgemälde wohl diesmal in der Besprechung zurücktreten. — Unter den Wienern sind es vornehmlich zwei Privatsammler, welche zur Vervollständigung der Ausstellung wesentlich beitragen: Dr. *Paul Kuh* und Dr. *Max Strauß*. Der Anteil des ersteren umfasst Aquarelle oder Gouaches, Bleistiftzeichnungen und Federzeichnungen: („Eine strickende Dame“ und „Ein Grenadier“) eine „Pfarrkirche in Innsbruck“, eine „Marktscene in Verona“ (Aquarell) und „Im Eisenbahncoupé“; nicht zu verwechseln mit der bekannten „Fahrt durch schöne Natur“, aber von ebenso feiner Ironisirung, obgleich nur zwei Figuren das Coupé „bevölkern“: „Sie“ blickt gelangweilt aus dem Fenster, während „Er“ ihr, schlafend, seine unidealste Seite zukehrt. Man hört ihn förmlich schnarchen! — Zu den Strauß'schen Beiträgen gehören eine größere Anzahl von Originalzeichnungen und Studien, darunter ein „stickender Japanese“, ein „Hausportal“ und mehrere Gouaches; ich nenne nur den köstlichen „Chinesen mit Silber- und Goldfasanen“, dessen entzückender Farbenreiz und witzige Beobachtung mit dem technischen élan wetteifern; diese flotte Gouachetechnik ist doch so recht das Lieblingsfeld des älteren Menzel. In einer ganzen Reihe von den im Besitz der Nationalgalerie zu Berlin befindlichen „Darstellungen aus dem Kinderalbum“ mit Wasser- und Deckfarben hat er diese Technik zu kleinen Kabinettstückchen verwendet; sie sind übrigens schon öfter außerhalb Berlins zur Ansicht gekommen und seien diesmal nur erwähnt. Unter den Zeichnungen waren das in Bleistift ausgearbeitete „Verunglückt“, datirt von diesem Jahre, sowie das ältere Blatt „Gerichtsscene aus dem Zerbrochenen Krug“ (Federzeichnung aus dem Besitz des Herrn Carl Meister in Hamburg) mir unbekannt. Nun zu den herrlichen Holzschnitten und Steinzeichnungen! Sie sind das, was Menzel am engsten mit seinem Volk, mit Preußen und seiner Geschichte verbindet. Die schon in den Jahren 1836/37 von der Firma L. Sachse & Co. in Berlin herausgegebenen „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte“ muten uns heute eigentümlich an. Wie diese Blätter eine merkwürdig logische Kette bilden, — logisch, wie Menzel selbst! Von „Vicelin predigt den Wenden das Christentum“ zu der „Einnahme der Festung Brennabor“, zur „Schlacht bei Fehrbellin“, zum „Choral von Leuthen“, „Friedrich der Große am Vorabend der Schlacht“, die „Freiwilligen von 1813“ und endlich das Ölbild „Kaiser Wilhelms I. Abfahrt zur Armee am 31. Juli 1870“: das ist die Geschichte der Hohenzollern, die Geschichte Preußens und dadurch Deutschlands Werdegang in den großen Etappen seiner Geburt, Jugendzeit und Mannbarkeit. Jede der von Menzel mit sicherstem Gefühl herausgegriffenen Schilderungen sind die Momente der schweren Krisen gewesen, jene Zeiten, da ein ganzes Volk wie auf einmal tief Atem holt und sich als Träger seines Geschickes empfindet. Das wird, neben ihrem künstlerischen, den kulturhistorischen, untilgbaren Wert dieser Menzel'schen Blätter für alle Zeiten sicherstellen. Er hat eine deutsche Geschichte geschrieben auf Holz und Stein, die beredter ist als Worte und Zahlen; sie lebt ein tiefes inneres Leben in diesen Steinen; sie ruht in dem kraftvollen Arm des Großen Kurfürsten, in dem festen Tritt der Grenadiere, in den großen, weitgeöffneten Augen Friedrichs II. und der begeisterten Hingebung seiner Generale — und sie leuchtet endlich klar und ruhig in dem ernsten Blick des Königs Wilhelm, während er, durch die Straßen der Hauptstadt fahrend, den Mühsalen und Gefahren des Krieges entgegengeht. Das ist deutsche Geschichte, von der Meisterhand eines Historikers niedergeschrieben, der ihren Inhalt zusammenfasst mit dem

Blick des großen Künstlers und ihre Einzelheiten erforscht mit dem Eifer des Gelehrten. In dem Werke: „Die Armee Friedrichs des Großen und ihre Uniformirung“ kommt dieser Gelehrte zum Ausdruck; für Menzel ist kein noch so nebensächliches Teilchen der äußeren Erscheinung entbehrlich; bis zum letzten Sattelknopf muss er alles haben, denn für ihn hat auch der eine Bedeutung, ist er der äußere Ausdruck für etwas, das vom Wesen des Ganzen nicht getrennt werden darf. Mit gleicher Liebe und doch dabei ohne Erregung, ruhig und manchmal mit einem schalkhaft ironischen Seitenblick des forschenden Auges, so geht Menzel umher und sammelt Notizen. Entweder ist es ein Uniformstück, aus Sanssouci ein Barockmöbel, oder ein Rotkehlchen im Busch, eine Eidechse im Walde, ein Uhu im Dickicht, ein schillernder Goldfasan, oder — Graf Moltke's Feldglas aus dem Jahre 1870. — Von den aquarellirten Porträts sind die meisten vollzählig aneinander gereiht in langer Kette; dass sie nur etwa halbe Lebensgröße haben, kommt ihnen sehr zu gute. Denn Menzel's Art passt nicht für Lebensgröße und weite Flächen. Das beweist sowohl der gute alte „Daniel Chodowiecki, zeichnend auf der Jannowitzbrücke“, wie das Menzel so unähnlich wie möglich gemalte konventionelle Historienbild alten, „seligen“ Andenkens: „Friedrich der Große und Joseph der Zweite im Schloss zu Neisse“. Wer kann diese komponirte Anekdote im ersten Augenblick für einen Menzel halten? Bei näherem Zuschauen merkt man wohl hie und da etwas — in Gestalt und Zügen des alten Fritz — aber man muss danach suchen. Ein Historienmaler „großen Stils“ ist nicht an Menzel verloren gegangen; vielleicht wurde er gerade deshalb der bahnbrechende Reformator. Denn hätte er noch so viele solcher Bilder wie dieses und das vorhergenannte gemalt, „richtige Menzel's“ wären's nimmer geworden! Auch der eine Versuch, in das Gebiet der religiösen Historie überzugreifen, bleibt eben doch nur Versuch. Dieser „Christus als Knabe im Tempel“, der mir nun nach Jahren wieder denselben „gemischten Eindruck“ machte, bestätigt es; so originell sonst diese satirische Auffassung immerhin ist und so sehr die Klaue des Löwen darin steckt, welche Bewunderung erweckt, so wird doch das Zwerchfell mehr als das Herz gepackt.

Wo aber Menzel's Phantasie in natürlicher Eigenart sich frei bewegt, da ist sie sprudelnd und überzeugend, eine Mischung von tiefster Hingebung zur Kunst und trockenstem Witz. Die kleine Gouache „Erinnerung an den Einzug des kronprinzlichen Paares in Berlin, Jänner 1858“ und der „Aschermittwochmorgen im Berliner Tiergarten“ sind Momenteindrücke von echtester Prägung. Wer erkennt das nicht in der Gruppe von „schwankenden Gestalten“ auf dem Karnevalsbildchen, oder an jenem Cylinderhut, dessen Eigentümer entblößten Hauptes dem Einzug, den wir leider nicht mitsehen, von den Zweigen des Baumes aus zuschaut? Das sind Selbsterlebnisse; und auch jenes Nachtbild „Straßenecke bei Mondschein“, mit den beiden Figuren auf dem Balkon, hinter denen ein Blick in den erleuchteten Tanzsaal fällt, erscheint wie die Erinnerung an einen letzten Blick, den der Künstler auf dem Heimwege hinter sich geworfen hat. Am fruchtbarsten entwickelt sich die realistische Phantasie bei Diplomen und Adressen, so bei der herrlich gemalten „Adresse des Magistrats und der Stadtverordneten von Berlin zum 18. Oktober“, in seiner Art das Exquisiteste, was die Ausstellung diesmal birgt. Hier decken sich Komposition und Ausführung vollkommen und Einzelnes, wie z. B. die kleine Gruppe vor dem Standbild des Großen Kurfürsten, von dessen Thaten der Hofmeister dem jugendlichen, begeistert aufblickenden Prinzen erzählt, sind nicht zu übertreffen.

Wenn es noch einer Bestätigung bedürfte, dass die Barockarchitektur die „malerischste“ von allen ist, so kann Menzel sie geben. Und er hat es hundertmal gethan. Proben davon, wenn auch wenige, sind auch auf dieser Ausstellung, Salzburger und Innsbrucker Kirchen-Interieurs und -Exterieurs u. a.

Wie seltsam die Franzosen, bewusst oder unbewusst, auf unseren Altmeister dereinst eingewirkt haben — er hat die Schuld später mit Zinseszinsen zurückgezahlt, und noch etwas dazu — das kann man an einigen Landschaften frühen Datums erkennen. Das markige Bild „Im Palaisgarten des Prinzen Albrecht von Preußen“ mit der grauen Luft und den sattgrünen, struppigen Pappeln im Vordergrund mutet uns von weitem wie ein echter Courbet an; eine der stimmungsvollsten, dunkelgehaltenen Figurenkompositionen, bei der sein ganzer Reichtum in kleinen Dimensionen schon zum Ausdruck kommt, sind „die Märzgefallenen“. Eins der dunkelsten Blätter der Geschichte sind sie und so hat auch Menzel diesen Gegenstand düster gehalten, schwere Trauer liegt darüber und kein begeistertes Heldenauge blitzt freudig auf, wie in seinen Schlachten, mit denen er Preußens Werdegang in der Geschichte zeichnet.

Die Radirungen sind recht zahlreich vertreten, am interessantesten auch hier die kleinen Blätter voll witziger Aperçus, so der „Holzplatz“, die „Landstraße“ und jene köstlich gezeichnete Katze (Federzeichnung), die mit der Perrücke davongeht. Das Blatt lässt die Einbildungskraft spielen; die diebische Katze und die „alte Perrücke“, was kann damit gemeint sein? — —

Über Adolf Menzel zu schreiben, ist verlockend, aber Neues kann man kaum sagen, ohne Gefahr, in Langatmigkeit zu verfallen. — Es mag noch erwähnt sein, dass der Ausstellung der radirte Kopf Menzel's von Stauffer und das Ölbild *Max Koner's* beigegeben sind. Letzteres stellt den Altmeister in Lebensgröße dar (Kniestück) und ist ohne Zweifel, rein künstlerisch betrachtet, ein treffliches Werk, eine der besten und charakteristischsten Arbeiten Koner's.

W. SCHÖLERMANN.

WETTBEWERBUNGEN.

Leipzig. — Plakatwettbewerb. Das Preisausschreiben zur Gewinnung von Entwürfen für ein Plakatbild der Sächsisch-Thüringischen Ausstellung hat einen außerordentlich lebhaften Wettbewerb unter den Künstlern hervorgerufen. Es sind 109 Arbeiten abgeliefert worden, die eine Fülle von Gestaltungskraft und künstlerischem Können offenbaren; alle Kunstrichtungen haben sich daran beteiligt. Den ersten Preis von 800 M. erhielt ein Leipziger Kind Otto Fischer, z. Zt. in Dresden, den zweiten Preis von 600 M. Walter Tiemann aus Leipzig, z. Zt. in Dresden, den dritten Preis von 400 M. Max Brösel in Dresden. Diese Preise sind solchen Bildern zugefallen, die neben bedeutendem künstlerischem Werte eine grosse Fernwirkung ausüben. Den Vorrang genießt jetzt die moderne Richtung in der zeichnerischen Kunst, deren Bilder durch ihre scharfen, markanten Umrisse, ihre größere Ausdrucksfähigkeit und ihre grellen Farbenkontraste weithin in die Augen fallen. Diese Entwürfe sind im alten Reichsgerichtsgebäude, Brühl 80, I. Stock zur unentgeltlichen Besichtigung ausgestellt und wurden schon in den ersten drei Tagen von ca. 2000 Personen besucht.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Leipzig. — Das Komitee der Sächsisch-Thüringischen Ausstellung beabsichtigte anfangs mit Rücksicht auf die für nächstes Jahr in Dresden projektirte Internationale Kunstausstellung von der Ausstellung von Kunstgegenständen in Leipzig abzusehen. Es hat sich indess die Überzeugung Bahn gebrochen, dass laut Programm, Gruppe 14 „Kunst und höheres Kunstgewerbe", dem Kunstleben Mitteldeutschlands in Leipzig nächstes Jahr ein voller und würdiger Ausdruck zu geben sei. Diese Gruppe hat daher unter Vorsitz des Herrn Prof. Dr. Schreiber, Direktors des städtischen Museums, nun beschlossen, alle Künstler, die im Ausstellungsgebiete entweder sesshaft oder darin geboren sind, einzuladen, an der Ausstellung sich zu beteiligen. Die Geburt also macht es auch Künstlern in Düsseldorf, München etc. möglich, mit ihren Werken die Ausstellung in Leipzig zu beschicken. Mit dieser Ausstellung moderner Kunstwerke soll eine Abteilung für historische Kunst verbunden werden und als Bindeglied zwischen Kunst- und Gewerbeausstellung soll das Kunstgewerbe mit seinen Erzeugnissen der Gegenwart und Vergangenheit dienen. Eine Gegenüberstellung der heutigen Leistungen mit denen früherer Zeiten wird sicher sehr interessant werden und man hofft, dass die reichen Kunstschätze Mitteldeutschlands verschiedener Perioden, die namentlich in den thüringischen Residenzen, und zwar sowohl in fürstlichem wie in privatem Besitze vorhanden sind, der Leipziger Ausstellung gerne werden geliehen werden; diese Gegenstände sollen in eigenem, sicheren Gebäude untergebracht werden und die Ausstellungsleitung übernimmt selbst die Kosten der Versicherung gegen Feuersgefahr. Werke der Kunst sind ferner von jeder Platzmiete befreit, auch wird im Falle der Zulassung freie Fracht gewährt.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Der Kunstverein in Gotha zählt laut kürzlich ausgegebenem Bericht gegenwärtig 766 Mitglieder; die Einnahmen betrugen in den letzten beiden Jahren zusammen über 15 000 M., worin nahezu 5000 M. für verkaufte Kunstwerke enthalten sind. Der regelmäßige Etat beträgt somit etwa 5000 M. im Jahre. Im Vereinsjahre 1894/95 waren zwei Ausstellungen veranstaltet worden, eine von Max Klinger's Radirungen und die aller zwei Jahr stattfindende große Kunstausstellung, die die westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine veranstalten. Es waren vom 18. Juli bis 4. September gegen 800 Kunstwerke ausgestellt. Bei der am 29. November abgehaltenen Verlosung wurden 58 Gewinne gezogen, darunter 12 Ölgemälde, ferner Stiche und Prachtwerke.

Leipziger Kunstverein. Der 28. Bericht des Kunstvereins, welcher die Zeit vom 1. Oktober 1893 bis 30. September 1895 behandelt, ist soeben ausgegeben worden. Er beschäftigt sich zunächst mit den Personaländerungen im Vorstand und den verschiedenen Vereinsverlosungen, bei welchen Ölbilder, Aquarelle und Prachtwerke zur Verteilung kamen. Alsdann führt er eine Reihe Geschenke, Vermächtnisse und Ankäufe auf. Es sind folgende: Bildnis Bismarck's im Helm von F. Lenbach (vom Maler selbst geschenkt); Der Raucher von Tito Lessi (Vermächtnis des Konsuls W. Schmidt); zwei Porträts (Vermächtnis von Frau Ad. von Seelhorst); Marmorbüste Kaiser Wilhelms von J. Kaffsack (Geschenk des Kommerzienrats A. Kröner in Stuttgart); Klinger's Kassandra geschenkt von einem Ungenannten; Permoser's Marmorbüste Die Verdammnis, von der Stadtbibliothek überwiesen. Angekauft wurden aus Vereinsmitteln: Wm. Didier-Pouget, Abend in den Sümpfen von Azereix; W. de Geyerfelt, Kanal bei Sonnenuntergang; E. Kubierschky, Frühlingslandschaft; A. K. Brown, Schottisches Moor; außerdem verschiedene Kunstblätter. Der Rat der Stadt erwarb für das Museum: Thoma, Mainlandschaft; J. Leempoels, In der Kirche; J. Paterson, Nach der Flut; Kronberger, Der Herr Stadtwachtmeister; F. Schreyer, Lüneburger Haide; H. Herkomer, Auswanderer; Lenbach, Bildnis Moltke's; Adam Kunz, Stillleben, und außerdem Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen von A. Männchen, G. Theuerkauf, O. Greiner, E. Heyne, Ad. Menzel, Feod. Flinzer, M. Klinger, Th. Grosse, E. Klotz. An plastischen Werken erwarb der Rat: Klinger's Salome, A. Volkmann's Reiterfigur, Jos. Magr's Relief Das Schicksal. Außer der permanenten Ausstellung wurden in den zwei Jahren 29 Sonderausstellungen veranstaltet, welche besonders dazu beitrugen, das Interesse für Kunst zu wecken und zu fördern. In jedem der beiden Jahre wurden überdies je sechs Vorträge gehalten, welche vielfach von kleinen erläuternden Sonderausstellungen begleitet waren. Die Zahl der Mitglieder, welche in den letzten Jahren eine erfreuliche Zunahme bewies, betrug Ende September 1895 1188 mit 1201 Anteilscheinen, die Zahl der ausgegebenen Familienkarten 589, der Semesterkarten 386. Die Einnahme erreichte 1893/94 den Betrag von M. 16 690,75, 1894/95 die Höhe von M. 17 746,65.

VERMISCHTES.

München. — Professor *Mathias Schmid* ist aus der „Künstlergenossenschaft" ausgetreten. Als Gründe für diese Austrittserklärung giebt der Künstler folgendes bekannt: „Schon seit Jahren bestrebt sich die Künstlergenossenschaft, auswärtige Künstler auf jede Weise auf Kosten der einheimischen zu protegiren. Auf Kosten der Genossenschaft werden Reisen in das Ausland unternommen, um oft das unglaublich abgeschmackteste Zeug für die Münchener Kunstausstellungen zu erwerben, das dann noch prämiirt und für die kgl. Sammlungen angekauft wird. Dadurch werden junge Künstler und das Publikum in ihrem Urteil beirrt und ist die einst so blühende Münchener Kunst aufs tiefste geschädigt worden. Ich war vor einigen Jahren selbst als

Juror für die Münchener Ausstellungen bei den Sitzungen anwesend und war oft empört, mit welcher Missgunst über vortreffliche Werke einheimischer Künstler der Stab gebrochen wurde. Am Schlusse der Ausstellung erhielt ich freilich Aufschluss über dieses unkollegiale Gebaren, als sich die Herren Juroren bei auswärtigen Gesandtschaften um Orden für ihre Verdienste um Förderung der ausländischen Kunst bewarben. Es wird manchem aufgefallen sein, dass ich schon längere Zeit nichts mehr im Glaspalaste ausstellte. Es widerstrebt mir, meine Werke von Leuten in der Jury beurteilen zu lassen, denen jede Objektivität fehlt und die in ihrem kleinlichen Neid und ihrem mangelnden Kunstverständnis jeden besser situirten Kollegen hinauszudrängen trachten. Ich hoffte Besserung dieser unerquicklichen Zustände unter einer neuen Vorstandschaft, was aber nach meinen jüngst gemachten Erfahrungen nicht der Fall ist, und trete ich lieber aus einer Gesellschaft, die nicht ihre Aufgabe in der Förderung der Kunst, sondern im Gedeihen ihrer persönlichen Interessen sucht.

Carl Marr's vielgenanntes Gemälde „Die Flagellanten" hat eine Dame in Milwaukee, Frau *E. Schandein*, dem Direktorium der Layton'schen Galerie ebendaselbst angeboten, damit dieses Werk Marr's, der selbst in Milwaukee geboren ist, der Stadt erhalten bleibe. Die Direktion hat aber sonderbarer Weise diese Schenkung wegen Mangel an Raum abgelehnt, Die Deutschen Milwaukees sind über diese Abweisung nicht wenig entrüstet.

Berichtigung. — In Nr. 21 d. Bl. vom 2. April 1896. Spalte 336, Zeile 26—28 v. o. muss es heißen: „Drei Gemälde, jedesmal venezianische Löwen darstellend, sind an den Wänden angebracht."

ZEITSCHRIFTEN.

Die graphischen Künste 1896. Heft 1.

Andreas Achenbach. Von Georg Voss. (Mit 24 Illustrationen.)

Die Kunst für Alle. 1896. Heft 15.

Die Frühjahrsausstellung der Münchener Secession 1896. Von H. E. v. Berlepsch. — Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. Von K. v. Vincenti. — Vermischtes.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1896. Heft 1.

Die beiden altkölnischen Wandschreinthüren in St. Kunibert zu Köln. Von Schnütgen. — Die Darstellung der zehn Gebote in der St. Peterskirche in Frankfurt a/M. Von F. Luthmer. — Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwicklung. Von H. Schroers. — Erhaltung und Erweiterung alter Kirchen. Von Joseph Prill.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW., Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 25. 7. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE ZWEITE INTERNATIONALE GEMÄLDEAUSSTELLUNG IN STUTTGART.

Stuttgart ist in diesem Frühling und Sommer Ausstellungs- und Feststadt. Eine internationale Gemäldeausstellung, Nachfolgerin der ersten vom Jahre 1891, hat den Reigen eröffnet; eine elektrotechnische eine kunstgewerbliche, eine Gartenbau-, die deutsche landwirtschaftliche Ausstellung folgen im Juni. Daran schließt sich das große deutsche Sängerfest.

Dazu ist gebaut worden und wird gebaut an Ausstellungs- und Festräumen mit all ihrem Zubehör, hier und in Cannstadt. Werden doch Hunderttausende von Besuchern aus Nah und Fern, und allein 8000 deutsche Sangesbrüder erwartet.

Das gewaltige, innen prächtige Landesgewerbemuseum, durch das Professor *S. Neckelmann* sich architektonisch in Stuttgart verewigt, ist nahezu fertig und hat man mit der Einrichtung begonnen. Prof. *Keller*-Karlsruhe vollendet in der König Karls-Halle darin die großen Wandgemälde aus Württenbergs Geschichte. Der neue Olga-Bau (von den Architekten *Lambert* und *Stahl*) steht fertig da und bildet jetzt, statt der früheren niederen Dannecker-Fachwerksbauten den monumentalen Abschluss des herrlichen Schlossplatzes — bekanntlich eines der schönsten Plätze in Deutschland. Gegenüber erhebt sich der neue Prachtbau am Hotel Marquardt (von *Eisenlohr* und *Weigle*); alle Errungenschaften der Neuzeit in Hoteleinrichtungen sind dabei verwertet. Voraufging in dieser Beziehung schon das große treffliche Viktoria-Hotel. Andere Hotels haben sich durch neue, schmucke Saalbauten auf die Gäste vorbereitet. Unter den temporären Ausstellungs- und Festbauten sei hervorgehoben die kühne, schon in den jetzigen heftigen Frühlingsstürmen erprobte Riesenhalle für das Gesangsfest von 150 m Länge, 64 m Breite und 25 m Höhe. (Augenblicklich freilich ruht daran die Arbeit: die Stuttgarter Zimmerleute streiken.) Da der umliegende Festplatz trotz seiner großen Ausdehnung für die erwarteten Menschenmengen zu beschränkt ist, so wird ein Stück der herrlichen, nach Cannstadt führenden Anlagen des Schlossgartens als Wandelpark für die Festdauer hinzugezogen.

So wird hergerichtet und es schmückt sich die Stadt zu all den Festen.

Dazu mag der Besucher, den Architektur interessirt, sich die neuen Villenstraßen ansehen, die an den Höhen emporsteigen, da das Thal nicht mehr ausreicht, und die neuen Villenviertel auf den Höhen, und das neue Stadtviertel Ostheim für kleinere Wohnungen, das vor ein paar Jahren begonnen, sich jetzt schon in langen Straßenreihen ausdehnt und Stuttgart über die Höhe hinüber ins Neckarthal wachsen lässt.

Ein guter Anfang für die Ausstellung ist gemacht durch die internationale Gemäldeausstellung, eröffnet am 29. Februar nach einer Ansprache des Ehrenpräsidenten, Prinzen Hermann von Sachsen-Weimar-Eisenach durch König Wilhelm II.; sie soll bis Mitte Mai dauern. Da sie in Sälen des Kgl. Museums der bildenden Künste abgehalten wird, so galten wegen der Beschränkung des Raumes, der so lange seiner eigentlichen Bestimmung entzogen werden muss, die bewährten Bestimmungen der ersten Ausstellung von 1891.

Man war bei den Aufforderungen an die Künstler bemüht, möglichst umfassend die verschiedenen Bestrebungen in der Malerei der Gegenwart zur Anschauung zu bringen. Die vielen in diesem Jahr abgehaltenen großen Ausstellungen und besondern Umstände, z. B. in Betreff der französischen Bilder, machten sich nun allerdings geltend und ergaben gegen 1891 in einzelnen

Gruppen bedeutende Verschiebungen nach Zahl und Bedeutung der eingesandten Werke. Dagegen sind Engländer und Schotten bedeutsam da und ist so viel des Interessanten und kunstgeschichtlich Wichtigen vereinigt, dass der Zweck, dem Publikum in einer Auswahl von Werken hervorragender Meister oder von ihren Jurys anerkannten Gemälden zu geben, erfreulichst erfüllt wird. Zu älteren, längst berühmten Werken kommen neue, hier zum ersten Mal ausgestellte. Deutschland und Österreich, England und Schottland, Holland, Belgien, Italien, Spanien, Norwegen, Dänemark und Russland sind vertreten. Nennen wir die Länder, so können wir doch nicht alle die Namen nennen, die festlich hier zusammenkamen, von Menzel, Böcklin, Lenbach, Knaus, Defregger, Leibl, Diez, Gebhardt, Uhde, F. A. Kaulbach, Liebermann etc. an bis zu den Jüngsten, Herkomer, Walter Crane, und englische und schottische Genossen, Jos. Israels, Courtens, und alle die immer so trefflich auftretenden Holländer und Belgier, die französischen, die venetianischen, römischen und spanischen Meister, diese wieder mit Villegas und Benlliure y Gil, bis zu dem Russland allein, aber so prächtig vertretenden Repin. Der Gemäldekatalog zählt über 500 Nummern. Dazu kommen noch Radirungen und etliche plastische Werke.

Natürlich geht es hier, wie überall und auf allen Gebieten der Gegenwart: Parteiung und Streit ist die Losung. Die Zukunftsmalerei hat in gewisser Weise die Zukunftsmusik abgelöst; wo Alte und Neue zusammentreffen, geraten Künstler, Publikum und die für die Beschäftigung der Gemüter besorgte Presse in Aufregung. Aber in der Malerei ist kein herrschender Wagner. Sektenbildungen aller Art sind die Folge. Kann man nicht vorwärts, so geht man auf alte Zeiten, oder wenn's darauf ankommt, auf Japan zurück, oder formirt nach dem Muster der Meister vom Wald zu Fontainebleau Gruppen oder verlegt sich auf Besonderheiten, die irgendwo als chic und stilish in Mode gebracht sind. Ein Narr macht viele, fällt einem dabei oft unwillkürlich ein.

Dabei durch die internationalen Ausstellungen die Vielheit der Bestrebungen. Hiezu kommt die Macht des jetzigen Kunsthandels: da wird Hausse und Baisse gemacht. Was hoch bezahlt wird, gilt für vortrefflich und findet Nachahmer, sei es auch im Unsinn. Nun gehört heute förmlich dazu, dass ein bedeutender Künstler von Zeit zu Zeit Bilder malt, von denen man nicht weiß, ob er damit das Publikum verspottet. Er sagt: car tel est notre plaisir. Dass man ihn doch bewundert, stellt seine Größe fest. Ein Repin macht auch das nach und fängt womöglich mit einem ungeheuerlichen Werke an.

Gilt doch überhaupt in unseren Tagen, in denen Zola der „wahren“ Natürlichkeit die Bahn brach und Nietzsche lehrte, mit alten Größen aufzuräumen, umzuwerten, die „Herdengesinnung“ zu verachten und nach dem Übermenschen zu streben, als das probateste Mittel, das Publikum dadurch anzuziehen, dass man nach dem dritten Spruch Göthe's in Bezug auf das Glück bei Frauen handelt:

> Doch wem nichts daran gelegen
> Scheinet, ob er reizt, ob rührt,
> Der beleidigt, der verführt.

Unsere Zeit ist aufregungsbedürftig: Es ist nichts schwerer zu ertragen, als eine Reihe von guten Tagen...

So sehen wir denn, wie überall in gleicher Weise, die Anhänger des älteren Stils vor den Schöpfungen der neuen radikalen Richtungen stehen und stutzen, sich erbittern und die Aufnahme von Bildern gar nicht begreifen, die rühmende Kritik der Neuerer Perlen der Ausstellung nennt. Genau die Worte eines Hamburger Kritikers alter Schule kann man hier von Künstlern, Kritikern und Kunstfreunden derselben Richtung hören über „unschöne, unwahre, fratzenhaft flüchtige und ostentativ kindisch unfertige Produkte ohne irgend welchen geistigen Inhalt, anscheinend absichtlich nüchtern und fade“.

Allerdings kann man hier auch gewahren, dass solcher Eindruck sich schon im Lauf weniger Wochen bei manchen abschwächt, dass wie bei der Kleidermode das Auge sich gewöhnt und die Wertschätzung des Alten und Neuen sich wandelt. Aus Saulus wird auch in der Kunst mancher ein Paulus.

Göthe, in seiner Jugend selbst ein rücksichtsloser Umstürzler, dessen Genossen Lenz, Wagner, Klinger in manchen Beziehungen von Zola nicht überboten sind, und über den nicht bloß die alten Perrücken geschüttelt wurden, sondern über den auch ein Lessing den Kopf schüttelte, er hat uns in seinem Alter nach der Erbitterung über den Kampf des neuentdeckten Ichs gegen die Erfahrungswissenschaft den Trost gegeben:

> Und ob der Most sich auch absurd gebärdet,
> Es giebt zuletzt doch noch 'nen Wein.

Trösten wir uns damit. Bedenken wir auch, dass nicht alles absurd ist, was anfangs dem durch Gewohnheit Befangenen so erscheint. Den einfachsten Beweis dafür liefert die Momentphotographie: sie zeigt uns, dass wir nur die prägnantesten Bewegungsformen in Lauf, Sprung und Flug noch sahen, die auch die Malerei allein darzustellen pflegte. Wir müssen schärfer sehen lernen. Was von solcher Bewegungserscheinung gilt, kann auch von Farben gelten.

Ohne Kampf, Widerspruch kein Fortschritt. Und kein Fortschritt ohne die Übertreibungen und Verranntheiten der Eiferer und Fanatiker.

Wir haben hier keine eingehende Besprechung der Stuttgarter Ausstellung zu liefern. Es möge gestattet sein, eins oder das andere herauszugreifen, was auffällig entgegentritt.

Zur Abwechslung herrscht jetzt vielfach die Mode, Dämmerung und Nachtbilder zu malen, auf denen man

so gut wie nichts sieht. So konnten wir auf einem Bilde lange nicht erkennen, ob wir Duc d'Alben (Schiffspfähle) oder krumme Beine von Trunkenen vor uns hätten. Früher wob man Teppiche nach den Bildern von Malern. Jetzt stellt ein Farbenvirtuose wie *Brangwyn* Nachbildungen von Teppichen aus, deren Gestaltungen man sich mühsam zusammensuchen muss. Seine Verehrer können daran erinnern, dass schon Parrhasius den höchsten Preis dadurch errang, dass er den Vorhang vor dem Bild malte. Die Taufe Christi sieht gar aus, wie Nachbildung von eingelegter Holzarbeit mit erschrecklichen Kopf-, Faust- und sonstigen Formen. Farbenschmierungen von Phantasievorstellungen sind gang und gäbe; von solchen Ausgeburten wollen wir nicht reden. Aber dazu kommen nun solche, die in unmöglichen Farben, z. B. mit nie gesehenen violetten Schatten, ein Stück nüchternster Naturwahrheit verarbeiten. *Besnard* leistet sich das Vergnügen, uns rote und violette Pferde vorzuführen. Die Reklame, triviale Vorwürfe durch religiöse Benennungen auffällig zu machen, treibt im Anschluss an die Darstellung des religiösen Vorwurfs in Mittelalter oder Gegenwart ihr taktloses, ja läppisches Spiel.

Das religiöse Bild ist als Andachtsbild nur einzeln; als Tendenz-, Sensations- und Experimentbild mehrfach vertreten. Jakob, der mit dem Engel ringt, vertritt *F. von Uhde* nicht gut. Der Ausdruck des Jacob genannten mittelalterlichen Pilgrims, der des Engels Gewand inbrünstiglich festhält, geht bis zur Grimasse; der blonde Engel mit den Eulenflügeln und merkwürdigen Händen — welch ein Daumen! scheint einen blonden Schnurrbart zu haben. Charakteristisch ist von Uhde vertreten. Wenn nur in der „Bergpredigt" und „Christus und Nikodemus" Christus so gelungen wäre, wie mehrere Frauen und der mittelalterliche Professor. Aber der geistige Ausdruck in Christus ist schwach; er ist nichts als ein milder Lehrer. Seine Züge sagen uns nicht, was er spricht. Nur aus den Hörern spricht der Meister. Die „Grablegung" mit ihrem Dunkel wird unerquicklich durch die abstoßende Hässlichkeit des Leichnams Christi. Dass F. von Uhde den Gang einer bedrängten Holzerfamilie in der Umgegend von München die Flucht nach Ägypten nennt, oder eine abgehärmte Frau in einer Winterlandschaft durch einen Nimbus-Ring zur Maria stempelt, ist seine besondere Liebhaberei; gerade diese Darstellungen aus dem Menschenleben wirken auch ohne Zuthaten, und wir würden auch ohne religiösen Hinweis dem Künstler nachempfinden. Würdig hat *Keller*-Stuttgart die Grablegung als Beleuchtungs- und religiöses Stimmungsbild dargestellt. *Albert Keller*-München hat sich diesmal eine nackte junge, ans Kreuz gebundene Märtyrerin mit krampfhaft aufgezogenen Beinen, und eine Andacht bei einer toten Nonne von den Kosterschwestern für seine Beleuchtungsexperimente gewählt: gesucht und manirirt. Bleibt A. Keller immer der Gourmet, so malt *Eckstein* seine „Heilige Nacht" als Gourmand im plumpen Sinn. Ein unrasirter Bauernknecht, der vorsichtiger Weise sich mit einem Pelzrock und einem Kopfkissen ausgerüstet hat, da der Schnee auf den Dächern liegt, erhebt sich auf der Scheundiele erstaunt aus dem Schlaf, denn Kinder kommen herein, um die breite junge Frau anzusingen und das Kind, das sie bekommen hat. *Leempoels* Bild „In Thränen" ist tief und innig. Dagegen ist *Jac. Smit's* Christus im Judaskuss wie ein Cretin in schmutzigem Hemd. Dass *Paulsen's* Bild Cain seinerzeit bei der ersten Ausstellung in Dänemark viel Widerspruch erregt hat, lässt sich begreifen. Dieser Cain hat seinen Bruder nicht aus Eifersucht auf Gottes Wohlgefallen erschlagen: es ist der verrohte, vertierte, verschnapste Mörder, ein ganz nackter Knote. Gottes feurige Hand drückt ihm das Mal auf, doch erinnert das Krampfige des gräulichen Verbrechers an Niesen.

Es freute uns, die breit dahingestrichene Zimmermannswerkstätte von *Liebermann* nicht durch ein Epitheton religiös gestempelt zu sehen. Dies Bild und der „Kaffeegarten" zeigen ihn charakteristisch. Die „Klöpplerinnen" als Gemälde sind allerdings noch charakteristischer für unsere Zeit. Schade, dass sie nicht auch noch als „Parzen" frisirt sind, wie der Studentenausdruck lautet.

Repin's großes Prachtstück „Die Antwort der Saporoger an den Sultan" ist bekannt und berühmt in seiner Charakteristik der Kosaken in ihrem halben und ganzen damaligen Asiatentum und in ungefüger Heiterkeit, brutaler Kraft, Derbheit und Verschmitztheit.

Haug-Stuttgart bringt aus dem Jahre 1813 einen „Straßenkampf in Leipzig", die Erstürmung der Stadt. Haug ist der Meister, der die Lyrik der schwäbischen Sänger malerisch erneut. Diesmal ist es nicht die Darstellung „bald wird die Trompete blasen", wie in seinem früheren Morgenrot, sondern es bläst die Trompete und ruft Junge und Veteranen in den Tod. Kein besonderer Held, keine Hauptgruppe; nichts Episches, bestimmt Historisches; das Ganze ein Kampf-Stimmungsbild. Die Zeit drängte so sehr, dass der Künstler wohl noch die letzte Hand daran legt, an den in den Farben wie verdämmernden Vordergrund. Wir sehen das Bild noch nicht fertig; möglich, dass der Künstler nach bekanntem Spruch alles darin sieht, was er ausdrücken wollte.

Von den beliebten Dämmerbildern sei hier gleich die „Abendstimmung" von *Plock*-Stuttgart in ihrer Lyrik angereiht und gelobt. Ein Hirt sieht, von uns abgewandt, bei seiner Herde nach dem Licht in den fernen Häusern im Thal. Der Mond geht über den dunklen Waldhängen auf. Das Bild ist voll Poesie und gut gemalt.

Das Lebensbild im weitesten Umfang, Phantasie und Allegorie, Porträt, das gewöhnliche Genre, Tierbild, Landschaft, Marine, Stillleben — all das ist trefflich, gut oder sonderbar gemäß den jetzigen Strömungen und Parteiungen vertreten, interessant besonders durch die

verschiedenen Nationalitäten, auch durch Besonderheiten von bekannten Meistern.

So zeigt wieder *Herkomer* zu den berühmten Porträts der „Drei Gründer meines Hauses“, wie er die Landschaft sieht. Dasselbe thut *Böcklin* mit einem ebenfalls bunt, im Stil des vorigen Jahrhunderts, gehaltenen Landschaftsbilde, wie wir es derart noch nicht von ihm sahen. Machen es die Andern so, so macht er es einmal anders; er ist ja immer der Gefolgschaft sicher.

Bei *Walter Crane* und Genossen denken wir daran, wie anders wir in Deutschland zu Anfang dieses Jahrhunderts unsere malerischen Kämpfe durchrangen. Da war für den jungen Cornelius die Malerei die Trägerin des nationalen Gedankens, des germanischen und christliche Ideals. Der deutsche Präraefaelitismus verband sich mit der katholischen Religion; die Kunst trat darin in die zweite Linie zurück. So nimmt das Ankämpfen an das Quattro cento einen andern Charakter an nach Beginn und Verfolg. Spielen auch heute bei den Präraefaeliten Englands und Frankreichs etliche derartige Beweggründe mit, so haben doch die jetzt so beliebten Meister des Quattro cento keine tiefere religiöse, sondern nur künstlerische Bedeutung für die Gegenwart. Man preist sie, man ahmt sie nach, knüpft bei ihnen an — in London und Paris macht die Mode die Schule. Man versteht sich dort darauf ganz anders als bei uns, neue Strömungen auszunutzen. Das Kunsthandwerk greift zu. Dekorativ lässt sich alles bei Chic und Stilgefühl verarbeiten, und für so und so viele Jahre kann man brillante Geschäfte machen, denn die Gesellschaft und der Reichtum müssen die Mode mitmachen, die von der tonangebenden Elite protegirt wird. Und die Malerei ist jetzt auch Modekunst.

Wenn man sieht, wie derartige englische und französische Meister wirken und — verdienen, und an unsere Genelli, Schwind und Genossen denkt!

Bei den Schotten fällt uns der einstige Ossian-Kultus ein. Jetzt sollen sie uns den Star stechen, Landschaft zu sehen und zu malen. Berühmte deutsche Meister haben umgesattelt. Klex- und Spachtelmalerei floriren. Unter den jüngeren Meistern thut *Reiniger*-Stuttgart sich besonders hervor: er hat eine Landschaft mit Häusern in der Ferne hingestrichen, die bewundernswert ist für Fernblick und Luft und Licht, wenn man weit genug zurücktritt. Bei manchen derartigen Bildern genügt freilich nicht die Länge eines Zimmers oder kleineren Saals; nur eine Reitbahn könne dann aushelfen, seufzte eine Kunstfreundin.

Die Holländer und Belgier, auch die Italiener, zeigen in der Gesamtheit ihrer Ausstellungen die Besonderheit, dass sie noch im alten Sinne daran denken, dem Publikum zu gefallen; sie sind modern, aber sie wollen — natürlich mit Ausnahmen — den Betrachter und etwaigen Käufer nicht vor den Kopf stoßen; er soll nicht sagen: das Bild kann ich in meinen Zimmern, in meinem Salon nicht aufhängen. So gehören sie auch hier wieder für das große „fatsoenlijke“ Publikum zu den erfreuendsten Meistern: sie sind fast alle längst anerkannt und gepriesen.

Von *Ch. Bisschop* sei doch erwähnt, dass er sich, entgegen seiner sonstigen koloristischen Sorgsamkeit, den Scherz gemacht hat, das Publikum im Zweifel darüber zu lassen, ob die Königin-Regentin von Holland eine Schrunde am Kinn und etwas Blut unter der Nase hat oder dies ein Farbeneffekt sein soll.

Porträts bekannter Persönlichkeiten reizen das Publikum immer am meisten zur Kritik nach einer oder der andern Seite. Neben *Herkomer*, *Leighton, Lenbach, Fr. Aug. v. Kaulbach* — die Dame in Weiß hat unergründlichen Blick, — *H. v. Angeli, Delug*, *F. Schauss* und anderen berühmten oder jüngeren aufstrebenden Meistern hat Frau *Parlaghi* durch ihre Porträts des Königs und der Königin von Württemberg die Aufmerksamkeit und Kritik des Publikums auf sich gezogen, besonders auch in Vergleichung mit dem tüchtigen lebensgroßen Bilde König Wilhelms II. von *Huthsteiner*-Stuttgart. Wir wollen hier nicht wie das Publikum darüber debattiren, ob Frau Parlaghi die Ähnlichkeit in der erfreuendsten Auffassung gebracht hat: eine wie ausgezeichnete Porträtmalerin sie sein kann, zeigt das Porträt des Erzbischofs von *Stablewski*.

Doch — möge dies genügen, um zu zeigen, dass auch Stuttgart sich mit Erfolg bemüht hat, nicht zurückzubleiben und in seiner Weise die Pflicht einer Centralstadt in Bezug auf die Malerei zu erfüllen, die jetzt mit all ihren Bewegungen Künstler und Publikum in Aufregung versetzt. Die Teilnahme des Publikums war von Anfang an die regste Die zahlreichen Ankäufe von Privaten — dass ein herrlicher *Courtens* „Ausziehende Schafheerde“ in der Stadt bleibt, sei als besonders erfreulich hervorgehoben — dann für die Lotterie und für die Staatssammlung lassen auch in dieser Beziehung die Künstler zu ihrem Recht kommen.

Mögen die nun folgenden, oben genannten Ausstellungen und Feste ebenso glücken, wie diese zweite internationale Gemäldeausstellung. L.

VON DER MILLENNIUMS-AUSSTELLUNG IN BUDAPEST.

Wenn diese Zeilen erscheinen, ist die große Ausstellung bereits eröffnet, in der die ungarische Nation die Früchte ihrer tausendjährigen Existenz der allgemeinen Besichtigung zugänglich macht. Die interessanteste Gruppe wird entschieden die historische Abteilung sein, auf der Insel im Stadtwäldchen, deren Bauten nach alten Mustern der Architekt *Ignaz Alpár* errichtet hat. Vom Beginn des X. Jahrhunderts, der Blütezeit des romanischen Stils angefangen, sind alle Bauarten in all ihren Formen hier in geschickter Imitation vertreten, mit

aller Raffinerie der Kunst erbaut, dass selbst berufene Fachleute einer angenehmen Täuschung sich hingeben werden.

Der Monarch, der die Ausstellung selbst eröffnet, wird die einzelnen Deputationen und deren Huldigung in jenem Teile dieser historischen Gruppe empfangen, deren Stil dem der Zeit des ersten apostolischen Königs, des heiligen Stephan, entspricht, — und zwar in der im romanischen Stil erbauten Halle, die mit einem Kreuzgang und einer nach dem Muster der Kirche zu *Jaák* erbauten Kapelle im Zusammenhang steht. Die westliche Fassade der Kapelle ist eine Kopie der Kirche zu *Jaák*, die in der Kunstgeschichte als eine Perle der romanischen Kunst gilt. Oberhalb der Bögen der Portalfüllung sind die seit Jahrhunderten der Witterung ausgesetzten Statuen Christi und der Apostel angebracht, und das Äussere des aus Stein erbauten ebenerdigen Gebäudes erinnert in allen Teilen an den edlen Geschmack der Zeit der Könige aus dem Hause Arpàd's.

Rechts vom Thore steht eine Gruppe im Übergangs- und Spitzbogenstil, mit reicher Ornamentik, wobei der Künstler mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, da von den profanen Bauten des XIV.—XV. Jahrhunderts blos das Schloss zu *Vajda-Hunyad* übrig blieb, dessen Bau er hier imitirte. Hieran schließen sich Bauten aus der Zeit *Johannes Hunyadi's* und die herrliche gotische Kapelle zu Donnersmark, die gewiss ein reizendes Bild der ungarischen Burg und der Kirchenbaukunst des XIV. bis XV. Jahrhunderts geben.

Hier wird man vom Beginn der Denkmäler zu Zeiten der *Anjou's*, von den Königen Robert Karl, Ludwig dem Großen und Sigismund bis zur Zeit der Schlacht bei Mohàcs alle Kunstschätze und historischen Reliquien sehen, die in den heimischen und ausländischen Sammlungen erhalten geblieben sind. So die Goldschmiedearbeiten aus der Zeit Ludwigs des Großen, die in der Schatzkammer des Doms zu Aachen befindlichen herrlichen Kelche, Leuchter etc., die Kopie des silbernen Sarges des heiligen Simon aus Zara, die Corvinen aus fast allen Bibliotheken Europa's, die also nach 400 Jahren wieder einmal beisammen zu sehen sein werden. Im Rittersaal des Schlosses zu Vajda-Hunyad werden ganze Serien kriegsgeschichtlicher Denkmäler mit an die größten Nationalhelden erinnernden Reliquien, im ersten Stock hingegen die kirchlichen Ausrüstungen, Goldschmiedewerke, besonders die berühmten aus den Zeiten der Siebenbürger Fürsten, dann wahre Schätze von Kleidungstücken zu sehen sein.

Die dritte Baugruppe ist zugleich die größte, die in Folge ihrer stilistischen Abweichungen das reichste Bild bietet; sie ist bestimmt zur Aufnahme der Denkmäler aus dem XVI.—XIX. Jahrhunderte. Hier findet man die berühmte Katharinenbastei aus Kronstadt mit den vier Fialen, an deren Erkern und Erkerfenstern die Tradition des Mittelalters ersichtlich ist. Mächtige Flügel sind ihr angebaut, und der schönste von diesen ist entschieden die im Stile *Fischer von Erlach's* erbaute Hauptfassade. Das große Hauptportal führt in ein mächtiges Treppenhaus, wovon links und rechts die perspektivische Ansicht großer Hallen ersichtlich wird. Die Hauptkuppel zeigt schöne Motive vom Thore zu *Karlsburg*, wozu die plastischen Arbeiten die Bildhauer *Nikolaus Köllö*, *Julius Bezerédy* und *Eduard Kallós* geliefert haben. Die eigentümlichen architektonischen Specialitäten der oberungarischen Städte, wie Bartfeld und Leutschau, kommen hier zur Geltung. Hier steht der Turm zu Leutschau, das Rakòczy'sche Haus in Eperjès; der Erker am Rathause zu Bartfeld, man sieht die Gesimse der oberungarischen Städtehäuser, die in Ungarn und im benachbarten Polen im XVII. Jahrhundert ein charakteristisches architektonisches Bild lieferten.

In diesem großen Gebäude werden zu sehen sein: die Denkmäler des ungarischen kirchlichen, kriegsgeschichtlichen, behördlichen Lebens, die des Hochadels und der Privaten, von der Zeit der Schlacht bei Mohàcs bis zum heutigen Tage, — was auch deshalb interessant sein wird, weil zu dieser Zeit die ganze Kraft der Nation durch die türkische Herrschaft in Anspruch genommen wurde. Hier werden auch die wichtigen Momente aus dem Komitats- und Städteleben zu sehen sein, und die Schätze der Litteratur, Wissenschaft, der Schulen, Universitäten, Bibliotheken zugänglich gemacht. Gewiss zu den interessantesten Objekten gehört die meisterhafte Abbildung der Bakocs-Kapelle zu Gran, als einziger intakter Teil der italienischen Renaissance, die zur Zeit des Mathias Corvinus geblüht. Dann im ersten Stock die herrlichen Säle mit Interieurs aus dem Schlosse Esterhàz, Eigentum des Fürsten Esterhàzy, die in ihrer Pracht und musterhaften Kunst einen bleibenden Eindruck zurücklassen. Mit Ausnahme des Treppenhauses entwarf die innere Dekoration der Hallen aus der gotischen und späteren Zeit ein tüchtiger Architekt, *Albert Schickedanz*, der die charakteristischen Motive der heimischen Denkmäler überall zur Geltung verhalf. Gegenüber dem Renaissance-Gebäude steht ein Jagdschloss, zur Aufnahme der besonders interessanten Denkmäler der Urbeschäftigung, wie Fischerei, Hirtenleben und Jagd. Die verbaute Fläche all dieser historischen Paläste giebt einen Raum von 5000 □ Meter.

Was außerhalb dieser Fläche, somit nicht auf der Insel zu sehen sein wird, gehört eigentlich nicht mehr in das Gebiet der Kunst und Geschichte. Hiervon machen bloß einige Pavillons Ausnahmen, so der Pavillon der Hauptstadt, wo *Julius Benczur's* herrliches Gemälde „Die Wiedereroberung Ofens" zu sehen sein wird. Auch *Michael von Munkácsy* stellt sein jüngstes Gemälde das „Ecce homo" in Bellevue aus, dem letzten Gebäude der Andrassy-Straße, hart am Stadtwäldchen. In unmittelbarer Nähe hiervon wird ein Panoramabild zu sehen sein: „Die Schlacht bei Raclawica", in der Kos-

ciuszko den glänzenden Sieg über die Russen erfochten. Das Rundbild hat vor zwei Jahren schon berechtigtes Aufsehen erregt auf der Ausstellung zu Lemberg, und ist von zwei jungen Künstlern *Jan Styka* und *W. Kossak* gemalt. In der Stadtwäldchen-Allee wird ein anderes Rundbild „Die Hölle“ zu sehen sein, eine packende Illustration zu *Dante's* herrlichem Gedicht. — Auch soll sich bereits eine Aktiengesellschaft mit einem Kapital von 400 000 fl. gebildet haben, um nach den prachtvollen Entwürfen des Malers *Paul Vágó* den historischen Festzug arrangiren zu können, der uns in malerischen Trachten die tausendjährige Geschichte Ungarns vorführen wird.

Am Anfang des Stadtwäldchens erhebt sich der neue imposante Bau des Künstlerhauses, erbaut von *Albert Schickedanz*. Der große Vorteil seiner praktischen Einrichtung besteht darin, dass bloß ein Saal Seitenlicht hat; die übrigen besitzen alle Oberlicht, so dass alle Werke gleichmäßig günstige Beleuchtung haben. Für die Plastik ist ein schöner Rundsaal erbaut, wo selbst die monumentale Plastik ihren Platz findet, — denn monumental wird die diesjährige, ausnahmsweise bloß von ungarischen Meistern beschickte Ausstellung sicherlich werden.

Sämtliche Komitate und größeren Städte haben Bestellungen gemacht, um die historischen Momente ihres engeren Heims zu verewigen, — Geld war in Fülle vorhanden, und die Künstler hatten nicht Hände genug. Seitens der Regierung sind namhafte Bestellungen gemacht worden. So malte u. a. *Ignaz Roskowics* „Die Union in Siebenbürgen“, *Ladislaus Pataki* „Ilona Zrinyi kapitulirt im Schlosse zu Munkács“, *Béla Spányi* „Schloss Jaica“ und „Porto-Re“, *Otto Koroknyai* „König Mathias vor Wien“, *Gustav Keleti* den „Bessenyöer Wald“, der Bildhauer *Georg Kiss* schuf einen „Faun“, *Theodor Zemplényi* „Der geblendete Vazul vor dem heil. Stephan“, *Béla Grunwald* „Nach dem Tartarenzug“, Ludwig Bürger „Petöfi's Tod“, *Tchamér Margitay* „Die sitzengebliebene Braut“, *Julius Tornai* „Die letzten Augenblicke Johann Hunyadi's“ und viele andere, die die Kunstausstellung zu einer Sehenswürdigkeit machen werden. Mit einem Mal entsteht hier eine monumentale Kunst, und es ist seitens der Regierung materiell vorgesorgt worden, dass es nicht bloß beim Anfang bleibe.

DR. ALEXANDER NYARI.

NEKROLOGE.

*** *Der schwedische Geschichtsmaler Marten Eskil Winge* ist am 23. April in Stockholm im 71. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Geschichts- und Genremaler Hermann Arnold,* Sekretär an der großherzoglichen Kunstschule in Weimar, ist am 25. April in Jena an den Folgen einer Operation im 50. Lebensjahre gestorben. Er war aus München gebürtig, wo er Schüler von Hiltensperger, Schraudolph und Piloty gewesen war. Außer mehreren Kirchenbildern hat er vorzugsweise Scenen aus dem oberbayerischen Volksleben gemalt.

*** *Der Kunstschriftsteller Dr. Hermann Ulmann,* der sich besonders durch eine Monographie über Botticelli bekannt gemacht hat, hat am 21. April in Florenz durch Selbstmord geendet.

Vincenz Pilz †. In der Nacht vom 26. auf den 27. April starb in Wien der Bildhauer und akademische Rat Vincenz Pilz im 80. Lebensjahre. Er war in Warnsdorf in Böhmen geboren worden und gehörte zu der großen Zahl deutschböhmischer Künstler, die an der Wiener Akademie ihre Ausbildung genossen haben und dann in Wien hervorragend thätig waren. Vincenz Pilz hat zahlreiche Werke geschaffen, welche die seit der Stadterweiterung errichteten öffentlichen Gebäude Wiens schmücken; viele seiner Arbeiten sind in den Wiener Kirchen und auf den Wiener Friedhöfen aufgestellt, und mehrere, die ins Ausland gingen, fanden auch dort vollste Anerkennung. Pilz arbeitete als Künstler mit strenger Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt; seine Statuen zeigen mehr Ernst und Ruhe als Lebhaftigkeit und Bewegung, und er blieb deshalb hinter der modernen Entwicklung der Plastik zurück. Seinerzeit nahm er aber eine hervorragende Stellung unter den Wiener Bildhauern ein und zeichnete sich besonders durch seine technische Tüchtigkeit aus. Die bemerkenswertesten seiner Werke sind: ein Christus am Kreuze aus dem Jahre 1842, den Kardinal Rauscher für die Stephanskirche in Silber gießen ließ und der sich in Bronzeguss auch in der Kapelle des Arsenals befindet; der gotische Hausaltar mit einer Marienstatue im Schlafgemache der Kaiserin in der Hofburg; vier große Reliefs, die der Kaiser für die Kaiserhalle im Dom zu Speyer bestellte; eine Bronzegruppe, „Wissenschaft und Handel“ darstellend, ein Geschenk des Kaisers für die Königin Viktoria und im Schlosse zu Windsor aufgestellt; die Statuen der vier Evangelisten über dem Portale der evangelischen Schule in Wien; das Staudigl-Monument auf dem Matzleinsdorfer Friedhofe; mehrere Feldherren-Statuen im Waffenmuseum des Arsenals; die Statue des Kardinals Kollonitz auf der Elisabethbrücke; das Denkmal des Hofrates Dr. Ludwig Türck im allgemeinen Krankenhause; die Kolossalbüste Mühlfeld's auf dem Centralfriedhofe; die Karyatiden am ehemaligen Palais Epstein und am Herrenhausflügel des Parlamentsgebäudes; die Komponistenstatuen in den Nischen an der Fassade des Musikvereinsgebäudes; mehrere Statuen an der Fassade des Kunsthistorischen Hofmuseums und die Kaiserstatue in der Stiftskaserne. Eine unangenehme Erfahrung musste Pilz mit den zwei Flügelrossen machen, die an den beiden Ecken über der Loggia des Operntheaters aufgestellt wurden. Es waren an sich sehr tüchtige Arbeiten, die aber für die luftige Höhe ihres Aufstellungsplatzes zu schwer und wuchtig ausgefallen waren. Sie wurden deshalb wieder entfernt und durch zwei Werke von Hähnel ersetzt. Die beiden Flügelrosse von Pilz gingen dann nach Philadelphia und fanden dort im Volkspark einen sehr günstigen Platz. Zu den letzten Arbeiten, die Pilz ausführte, gehörte das Modell für den Erzguss der acht kolossalen Quadrigen auf den beiden Flügeln des Parlaments. (N. fr. Presse.)

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *In Schulte's Kunstausstellung in Berlin* hat der Besitzer bald nach Beginn der zweiten Aprilhälfte seinem Publikum eine angenehme Abwechslung bereitet. Statt zweifelhafter Sensationsbilder und mittelmäßiger Marktware empfing man den Anblick einer auserlesenen Sammlung von Gemälden meist niederländischer Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, der den Berliner Kunstfreunden wohlbekannten

Galerie des Herrn *Adolf Thiem*, der von Berlin nach San Remo übersiedelt und seine Kunstschätze mitnimmt. Ein Teil davon war schon durch die 1890 von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in der Akademie veranstaltete Ausstellung dem großen Publikum bekannt geworden, namentlich die prächtigen Stillleben von *Jan Fyt*, *Frans Snyders*, *A. van Beijeren*, *Claesz Heda*, *A. Mignon* u. a., die den Hauptbestandteil der 47 Nummern umfassenden Sammlung bilden, dann ein paar kleine Landschaften von *Jacob van Ruisdael* und *Jan van Goyen*, vor allem aber das Brustbild eines schnurrbärtigen Mannes von *Rembrandt:* der sogenannte „Connetable von Bourbon" aus der Sammlung Secrétan, der mit der Jahreszahl 1644 bezeichnet ist, also aus der Zeit von Rembrandt's höchster Blüte stammt. Künstlerisch ebenbürtig, aber leider nicht gut erhalten ist das Bildnis einer jungen Frau in ganzer Figur von *A. van Dyck*, das aus dem Palazzo Spinola in Genua stammt, vermutlich also eine Marchesa Spinola darstellt. Es ist auch unzweifelhaft von van Dyck während seines Aufenthaltes in Genua gemalt worden, da es deutlich die Verschmelzung des aus der Heimat mitgebrachten Rubensstils mit dem Einflusse Tizians zeigt. Auch zwei kleine Bildnisse von *Terborch*, zwei Bildnisse von *Jacob Backer* und *Lucas Franchois*, eine dem *Dierick Bouts* zugeschriebene Kreuzigung sind hervorragende Werke. Weniger bedeutend sind die Genrebilder von *Jan Steen* und *Pieter de Hooch*. Von den beiden den letzteren zugeschriebenen Werken ist nur das eine sicher von ihm. Das andere, ein Interieur ohne Staffage, ein Blick in zwei Räume, wurde früher einem Schüler, namens Janssens, zugeschrieben. Jetzt ist Bode geneigt, es dem Delft'schen Jan van der Meer zuzuschreiben, dessen Ruhm es aber wohl nicht vermehren wird.

⊙ *Die Festlichkeiten aus Anlass des 200jährigen Bestehens der königlichen Akademie der Künste in Berlin* haben am 2. Mai Nachmittag 4 Uhr mit einer Festsitzung in der prächtig geschmückten Rotunde des königlichen Museums am Lustgarten in Anwesenheit der Kaiserlichen Majestäten begonnen. Dabei trugen die Senatoren der Akademie zum ersten Male die ihnen vom Kaiser verliehene violettrote Tracht aus Samt und Atlas, die der Amtskleidung der Prokuratoren Venedigs nachgebildet ist. Auf die Festrede des Präsidenten, des Architekten Geheimrat Ende antwortete der Kaiser mit folgender Ansprache: „Es gewährt Mir eine herzliche Freude, die Huldigung Meiner Akademie der Künste am heutigen Tage ihrer 200jährigen Jubelfeier persönlich entgegennehmen zu können. Ihnen, dem Präsidenten der Akademie, danke ich für den trefflichen Bericht über die Entwickelung der Akademie in den bisher durchlaufenen Stadien. Mein Herz durchweht heute ein Gefühl tiefer Dankbarkeit gegen den Stifter der Akademie, Meinen erhabenen Ahn König Friedrich I., und seine erlauchten Nachfolger an der Krone. Haben sie doch in verständnisvoller Würdigung des veredelnden Einflusses der Kunst auf die Volksseele mit weitschauendem Blick und schirmender Hand, auch in Zeiten der Not und der Trübsal, die Bahnen gewiesen und geebnet für eine gedeihliche Gestaltung und Pflege der vaterländischen Kunst. Dass diese zu der jetzigen Höhe gelangt ist, haben wir nicht zum wenigsten der treuen Arbeit der Akademie in allen Zweigen, insbesondere auch den Männern zu verdanken, die als Lehrer und Schüler an der hiesigen Akademie der Künste gewirkt haben. Für alles, was die Akademie in den 200 Jahren ihres Bestehens an bleibender, wahrhaft künstlerischer Frucht gezeitigt hat, sei ihr mein Königlicher Dank gesagt. Ich vertraue, dass auch die in der Akademie gegenwärtig vereinigten Künstler ihre ganze Kraft daran setzen werden, die hohe Kunst in wahrhaft künstlerischem Geiste zu pflegen und ihr bei der ihrer Leitung anvertrauten akademischen Jugend eine würdige Stätte zu bereiten. An Ihnen ist es, das heilige Feuer zu hüten und die Flamme echt künstlerischer Begeisterung zu nähren, ohne welche alle Arbeit auf dem Gebiete der Kunst verkümmert und wertlos wird. Halten Sie als wahre und berufene Diener der Kunst fest an den überlieferten Idealen, so können Sie alle Zeit Meines Kaiserlichen Schutzes und Meines besonderen Wohlwollens gewärtig sein. Ich hoffe, dass es Mir vergönnt sein wird, den beiden akademischen Hochschulen neue und würdige Räumlichkeiten zuweisen zu können. Möge die Akademie auch in den kommenden Jahrhunderten sich gedeihlich weiter entwickeln, möge die Kunst sich zu immer reinerem und hellerem Glanze entfalten und unserem teueren deutschen Vaterlande eine Quelle reichsten Segens werden! Das walte Gott!" — Der Kultusminister Dr. Bosse verlas darauf die aus Anlass der Jubelfeier verliehenen Auszeichnungen, von denen wir nur die für bildende Künstler erwähnen. Es haben erhalten: Den Stern zum Kronen-Orden zweiter Klasse: der Ehrenpräsident der Akademie, Professor Karl Becker. Den Kronen-Orden zweiter Klasse: der Präsident der Akademie, Geheimrat Professor Ende. Den roten Adler-Orden dritter Klasse mit der Schleife: Professor Knille. Den Kronen-Orden dritter Klasse: Professor Paul Meyerheim, Professor Bracht, Professor Dr. Dobbert. Den Roten Adler-Orden vierter Klasse: Professor Karl Köpping, Professor Dr. Hans Müller, Professor Ernst Hanke, Professor Julius Ehrentraut, Professor Waldemar Friedrich, Professor Ernst Herter, Professor Hans Meyer. Dem Professor von Werner verlieh Se. Majestät seine Büste. Außerdem erhielten den Titel Professor: die Maler Kiesel, Vorgang und Saltzmann, die Bildhauer Brütt, Geiger, Manzel und Janensch. Den Schluss der Feier bildete eine Vorstellung der sehr zahlreichen Deputationen der befreundeten Akademieen, Hochschulen, Museen u. s. w. — Am Sonntag, den 3. Mai, 12 Uhr folgte die feierliche Eröffnung der internationalen Kunstausstellung, die mit der Feier der Akademie im engen Zusammenhang steht, durch den Kaiser. Die Ausstellung ist wirklich eine internationale, da sich alle Nationen, einschließlich der Russen und Franzosen, daran beteiligt haben. Der rechtzeitig zur Eröffnung im Verlage von R. Schuster erschienene Katalog führt 3703 Nummern auf. Es sind jedoch noch mehrere Nachträge zu erwarten.

VERMISCHTES.

Marc Aurel-Säule. Die Abbildungen der Reliefs der Säule, die im vergangenen Jahre im Auftrage Kaiser Wilhelms II. photographirt worden sind, werden demnächst in einem Bande von 124 Tafeln in Folio herausgegeben werden. Zum Texte liefern Mommsen und Calderini einen Beitrag, die Erklärung und Beschreibung der Reliefs führen E. Petersen und A. von Domaszewski aus. Es sind 248 photographische Aufnahmen gemacht worden, deren Vervielfältigung durch Lichtdruck erfolgte. Ausgewählte Teile der Reliefs sind durch den römischen Gipsgießer Piernovelli auch abgeformt worden. Die Generalverwaltung der Berliner Museen hat es durch ihre Formerei übernommen, Abgüsse herzustellen und durch Verkauf zu verbreiten. 4

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN — BERLIN SW.
Heugasse 58. — Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 26. 21. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

STAATLICHE KUNSTPFLEGE IN ÖSTERREICH.

Wien, im Mai.

* Die geplante Berufung *Max Klinger's* an die Wiener Akademie, welche allerorten erklärliches Aufsehen gemacht hat, musste Jedermann die Überzeugung aufdrängen, dass man es in den leitenden Kreisen Österreich ernst nimmt mit der energischen Förderung der großen Kunst. Sollte es nicht endlich doch noch gelingen, den Meister zu gewinnen, so wird man sicher den Blick auf keinen Strohmann richten, sondern eine Kraft ersten Ranges zu berufen trachten. Denn an mittleren Talenten haben wir ja keinen Mangel. Aber ein Führer fehlt, wie es seinerzeit *Führich*, *Rahl*, *Makart* gewesen.

Von dem Letzteren wurde in jüngster Zeit wieder ein Hauptwerk für unsere größte staatliche Sammlung, die Galerie der Wiener Akademie, gewonnen. Der Ankauf erfolgte durch das Ministerum für Kultus und Unterricht auf Rechnung der staatlichen Kunstkredite. Es handelt sich um die „Modernen Amoretten“, bekanntlich die erste figürliche Komposition dekorativen Charakters, mit welcher *Makart* sich in Wien auf der großen Ausstellung des Jahres 1868 als das große koloristische Talent ankündigte, das dann bald durch die „Pest in Florenz“ die Kunstwelt in zwei Lager spalten sollte. Die „schlechte Erhaltung“, die man so manchen Bildern des Meisters nachsagt, beruht in vielen Fällen auf missgünstiger Erfindung. Hier handelt es sich in Wahrheit um ein tadellos gut konservirtes Bild, das den Meister trefflich charakterisirt, und auch wegen des oben erwähnten Umstandes, dass es an Makart's Debüt in Wien gemahnt, für die Sammlung der Akademie von besonderem Wert ist. Diese besaß bisher nur zwei flüchtig behandelte Entwürfe von Makart, welche bei der Versteigerung seines Nachlasses erstanden wurden. Auch in dieser Hinsicht erscheint also die aus dem ausländischen Kunstbesitze stammende Erwerbung des Ministeriums als höchst dankenswert.

Die staatlichen Kunstkredite wurden in letzter Zeit ferner für eine Anzahl namhafter Aufträge an Bildhauer und Maler in Anspruch genommen, von denen die wichtigsten hier genannt sein mögen. Der Bildhauer *Edmund Hofmann von Aspernburg* in Wien wurde mit der Ausführung einer Statue des Lionardo da Vinci betraut, welche in einer der Nischen am Äußeren des Wiener Künstlerhauses aufgestellt werden soll. Die Fassade des Hauses ist bereits mit den Standbildern von Michelangelo, Dürer, Rubens und Raffael geschmückt, welche in früheren Jahren gleichfalls aus Staatsmitteln durch die Bildhauer Anton Paul Wagner, Anton Schmidgruber, Johann Silbernagl und Victor Tilgner ausgeführt wurden. Das Unterrichtsministerium hat unlängst dem Bildhauer *Franz Koch* in Wien den Auftrag erteilt, nach vorhandenen Behelfen eine Büste des verstorbenen Professors der Theologie und geistlichen Beirats im Kultusministerium, Hofrats Karl Werner, herzustellen. Die Büste wurde vor kurzem vollendet und wird in den Arkaden der Wiener Universität ihren Platz finden. Für das neue Civilgerichtsgebäude in Graz werden auf Rechnung der staatlichen Kunstkredite bei den Bildhauern *Ludwig Schadler* und *Josef Einspinner* in Wien Statuen der Kaiserin Maria Theresia und des Kaisers Franz I. von Österreich bestellt. Das Hilfsmodell zu der letzteren Statue ist bereits vollendet. Auch das für Laibach bestimmte Denkmal des krainischen Geschichtsforschers und Kriegsmannes Johann Weikart Freiherr von Valvasor wurde vom Unterrichtsministerium auf Rechnung der staatlichen Kunstkredite in Ausführung gegeben. Den Auftrag erhielt der Bildhauer *Alois Zangl* in Laibach, ein Schüler der Wiener Akademie, auf Grund

einer für das Denkmal entworfenen Modellskizze. — Unter den Werken der Malerei, welche vom Ministerium für Kultus und Unterricht im Laufe der letzten Jahre in Auftrag gegeben wurden, heben wir in erster Linie die für die römisch-katholische Kathedrale zu Lemberg bestimmten Glasgemälde hervor. Mit der Ausführung der inzwischen vollendeten Kartons zu diesen Bildern waren die aus Galizien gebürtigen oder dort ansäßigen Maler *Josef Mehoffer, Stanislaus Kaczor-Batowski, Thaddäus Popiel, Stanislaus Wyspianski, Julian Makarewicz* und *Theodor Axentowicz* betraut. Die Darstellungen der Gemälde beziehen sich großenteils auf die Gründung der Lemberger Kathedrale und versprechen einen würdigen Schmuck des Gotteshauses zu bilden. — *Sigmund Ajdukiewicz* hat den Auftrag erhalten, auf Rechnung der staatlichen Kunstkredite ein Porträt des Ministers Dr. Rittner für die Lemberger Universität zu malen, an welcher Dr. Rittner als Professor und Rektor wirkte. Der Maler *Vlaho Bukovac* aus Ragusa wurde mit der Ausführung eines Kaiserporträts für die Statthalterei in Zara betraut. — Prof. *W. Noltsch* malte ein Porträt des verstorbenen F. v. Hochstetter für die technische Hochschule in Wien. — Auf Grund von Skizzen, welche der Maler *Franz Ruben* auf einer Studienreise in Bosnien und der Hercegowina kürzlich machte, hat der Minister für Kultus und Unterricht diesen Künstler auf Rechnung der staatlichen Kunstkredite mit der Ausführung eines größeren Gemäldes aus dem dortigen Volksleben betraut. Ruben wird sich zu diesem Behufe nächstens nach Bosnien begeben. Auch das Altarbild, welches der Maler *Felix Jenewein* in Prag unlängst für die Decanatskirche in Chrudim vollendete, ist eine Bestellung des Ministeriums für Kultus und Unterricht. Das wohlgelungene Bild stellt die Predigt des heiligen Franciscus Seraphicus dar.

Ferner hat dasselbe Ministerium in der letzten Zeit auch aus dem Pauschalkredite für Restaurirungszwecke wiederholt Subventionen bewilligt. So z. B. für die Instandsetzung des Schutzbaues über dem Brunnen bei der Pfarrkirche zu St. Wolfgang in Ober-Österreich. Der schöne Brunnen mit seinem kuppelförmigen, auf Säulen ruhenden Dach ist den kunstsinnigen Besuchern St. Wolfgangs wohlbekannt. — Auch die Kosten der Restaurirung eines Plafonds in dem Gebäude der Lehrerbildungsanstalt in Krems wurden vom Unterrichtsministerium übernommen. Der Plafond ist mit schönen alten Stuckdekorationen versehen, welche im Laufe der Zeit stark gelitten haben. — Mit Hilfe einer Subvention aus den Fonds für Erhaltung alter Denkmäler wurden auch die zwei Denksäulen in Klagenfurt, die Dreifaltigkeitssäule (vom Jahre 1681) und die Florianistatue (vom Jahre 1781) vor dem drohenden Verfalle bewahrt.

Schließlich sei hier eine interessante Erwerbung verzeichnet, welche vor kurzem aus Staatsmitteln für das archäologische Museum in Aquileja gemacht worden ist. Eine antike, inschriftlich aus Aquileja stammende Ara mit höchst bemerkenswerten, in ihrer Art einzigen Reliefdarstellungen an zwei Seiten, ehemals im Besitze der Grimani, die im Kunsthandel wieder aufgetaucht war, wurde vom Ministerium für Kultus und Unterricht zum Preise von 3000 Lire für das genannte Museum erworben.

Soviel für heute, um wiederholt darzuthun, dass in Österreich, trotz der den Behörden auferlegten Sparsamkeit, eine stets rege, für Kunst und Wissenschaft gleich ergiebige staatliche Thätigkeit herrscht, welche allen Teilen der Monarchie in gleicher Weise zu gute kommt.

DIE INTERNATIONALE AUSSTELLUNG IN BERLIN.

I.

Unter der Regierung Kaiser Wilhelms II. ist die Kunst in Preußen nicht mehr das Stiefkind des Staates. Nicht nur dass die Staatsregierung den Beutel so weit aufthut, wie es die Finanzverhältnisse nur immer gestatten, mehr noch erwärmt die lebendige persönliche Anteilnahme des Kaisers selbst, der sozusagen mit der einen Hand Aufträge über Aufträge erteilt und mit der anderen rasch eingreift und fördert, wenn das bureaukratische Räderwerk zu langsam geht. Wie sehr ihm die Kunstinteressen am Herzen liegen, hat er am 2. Mai bei dem feierlichen Akte in der Rotunde des Museums besonders lebhaft bezeugt. Was ihm am 1. Mai, bei der Eröffnung der Gewerbeausstellung in Treptow, nur eine Pflicht war, war ihm am Tage darauf sichtlich ein Herzensbedürfnis. Dort hatte er den Strom der Reden über sich ergehen lassen, ohne darauf zu erwidern, hier nahm er selbst das Wort, und man hörte aus dem Klange seiner Stimme, aus der scharfen Betonung einzelner Worte heraus, dass es ihm Ernst sei mit der Beschaffung eines neuen würdigen Heims für die Hauptflegestätte der Kunst, für die Akademie und für die Hochschule der bildenden Künste. Es haben auch schon Erhebungen stattgefunden, aus denen hervorgeht, dass die jetzige Kunstakademie nebst den jetzt anderen Zwecken dienenden Hintergebäuden für die Räume der Akademie der Wissenschaften und der Künste und zugleich für ein Ausstellungsgebäude ausreichen werde. Auch die persönliche Kunstanschauung des Kaisers klang sehr vernehmlich aus einer Wendung heraus, die eine Antwort auf eine gleiche Wendung in der Rede des Präsidenten der Akademie bildete. Hatte dieser, wie schon bei früheren Gelegenheiten, auf das kunstfeindliche Treiben gewisser Schwarmgeister hingewiesen, denen die Akademie einen Damm entgegen bauen müsse, so betonte der Kaiser mit merklich erhobener Stimme, dass nur diejenigen seines Schutzes und Wohlwollens gewärtig sein können, die an den überlieferten Idealen festhalten. Discite, moniti! Wie vielseitig diese Ideale sein können, bewies der Kaiser alsbald selbst, indem er von dem Throne herabstieg und in den Kreis der Senatoren trat, die in ihren scharlachroten Trachten der Prokuratoren Alt-Venedigs,

auf ihren in zwei Viertelkreisen amphitheatralisch aufgebauten Sesseln, beinahe die Illusion einer Sitzung der Signoria von Venedig hervorriefen. In herzlicher Weise sprach der Kaiser mit Menzel, mit Karl Becker, mit A. v. Werner u. a., und immer wusste er bei jedem einen Gefühlston anzuschlagen oder zu erwecken.

Dem 2. Mai folgte eine ganze Festwoche. Dabei übte die Akademie eine Gastfreundschaft in großem Stile aus: zwanglose Begrüßungen, Festmahle, Vergnügungsfahrten und Musikfeste. Aber auch etwas Bleibendes ist aus dem Glanz der Feste hervorgegangen: drei glänzend ausgestattete Festschriften der Akademie und der Hochschule, von denen zwei vornehme Prachtwerke mit reichem bildnerischen Schmuck sind. Sie sind es wert, an dieser Stelle in einem besonderen Artikel gewürdigt zu werden. Was uns zunächst beschäftigt, ist die internationale Kunstausstellung, die eigentlich den ruhenden Pol in den flüchtigen Erscheinungen der Feste bildet. In diesem Jahre mussten die vereinigten Körperschaften der Akademie und des Künstlervereins ganz besondere Anstrengungen machen, um den Wettkampf mit der Gewerbeausstellung in Treptow einigermaßen bestehen zu können, und der Staat, der an dem Privatunternehmen im Treptower Park nicht beteiligt ist, hat wacker geholfen. Das Ausstellungsgebäude ist mit einem beträchtlichen Kostenaufwand — die Einzelnheiten finden die Leser an anderer Stelle dieses Blattes — so gründlich umgebaut worden, dass aus dem Provisorium wohl ein Definitivum werden wird, und wenn noch eine Vorrichtung geschaffen werden könnte, um die schwebenden Schirmdächer in den Sälen der Mittelaxe je nach dem Stande der Sonne höher und tiefer zu ziehen, würden wir endlich einmal ein Ausstellungsgebäude von wahrhaft idealer Beleuchtung haben, — wenigstens für das Publikum. Denn den Malern wird es kein Architekt jemals recht machen können, und wenn es ihm doch einmal geglückt ist, dann klagt der Maler die Hängekommission an, weil sie sein Bild nicht in der Beleuchtung seines Ateliers, in der Art, wie er den Lichteinfall beabsichtigt, sondern umgekehrt aufgehängt hat.

Da diese überempfindlichen Äußerungen die einzigen gewesen sind, die gegen die Ausstellung laut geworden, so darf man sich der allgemeinen Harmonie freuen. Es muss dabei besonders betont werden, dass selbst der übliche Kampf zwischen Ausstellungskommission und Presse, zwischen „Künstlern“ und „Kunstschreibern“ völlig verstummt ist, vielleicht weil der eine Teil eingesehen hat, dass er mit dem andern am besten im Frieden auskommt. Der Förderung der Kunst ist dieser Friede jedenfalls sehr dienlich; die journalistische Kampflust findet in diesem Jahre ihre leider sehr reichliche Befriedigung an der Ausstellung in Treptow, deren Leiter selbst hervorragende Ausstellungsgegenstände sind, weil sie an jedem Tage Zeugnis davon ablegen, dass sie ihrer Aufgabe ganz und gar nicht gewachsen waren.

Die Kunstausstellung hat dagegen schon am Eröffnungstage ein Bild der Vollendung geboten. Aber diese Äußerlichkeiten interessiren nicht den Leser, der wissen will, was die Ausstellung an bedeutenden Kunstwerken enthält. Die Antwort ist darauf: fast alles, was in den letzten vier bis fünf Jahren in allen die Kunst übenden Ländern geschaffen worden ist und das Anspruch auf Beachtung erheben darf. Engländer und Franzosen, Russen und Polen, Spanier und Italiener, sogar die Portugiesen sind gekommen — zum ersten Mal! Nur eine Weltmacht ist trotzig ausgeblieben — die Münchener Secession! Angeblich weil den Secessionisten die Berliner Säle zu schlecht wären. Wenn sie sie jetzt sähen, würden sie sie mit Freuden für ihren mit Ach und Krach aufgerichtete Bau in München, der nun bald verschwinden wird, eintauschen.

Dass die Zahl der ausgestellten Kunstwerke beinahe 4000 beträgt und diese Zahl noch im Laufe des Sommers durch das Eintreffen bereits angemeldeter Nachzügler überstiegen werden wird, haben wir bereits in voriger Nummer erwähnt. Bei einem solchen Generalappell von Kunstwerken aller Nationen ist es selbst den Tageszeitungen Berlins unmöglich, ein auch nur annähernd vollständiges Bild dieser großen Schau zu bieten oder sich gar in eine Analyse der einzelnen Kunstwerke und eine nähere Begründung von Lob und Tadel einzulassen, die eine gewisse Zahl nervöser Künstler als ihr unbedingtes Recht fordert. Sie werden sich mit der Zeit daran gewöhnen müssen, in der Mehrzahl nur noch summarisch mit Lob und Tadel abgespeist zu werden. Denn sie tragen durch die Massenproduktion und durch die daraus erwachsene Ausstellungswut selbst die grösste Schuld daran. Wenn heute ein junger Mann, der sich vor vier oder fünf Jahren das Malen angewöhnt hat, schon nach so kurzer Zeit die Früchte seines epochemachenden Schaffens dem Publikum in Sonderausstellungen vorführt, dann darf er sich nicht wundern, dass die Kritik ihn mit wenigen Worten, sei es glimpflich oder unglimpflich, behandelt. Wenn ein Maler das Recht fordert, malen zu können, was er will, darf der Kritiker, der zur Beurteilung eingeladen wird, das gleiche Recht in Anspruch nehmen, sagen zu können, was ihm gut scheint. Diese Auseinandersetzung soll nicht etwa dazu dienen, den alten Streit zwischen „Künstlern und Kunstschreibern“, der in Berlin jetzt glücklich eingeschlummert ist, wieder anzufachen, sondern nur eine reinliche Scheidung zwischen berechtigten und unberechtigten Ansprüchen herbeiführen.

Auch der Berliner Ausstellung fehlt es, trotz der musterhaften Organisation und der vortrefflichen Beleuchtung, nicht an wunden Punkten, die nicht umgangen werden dürfen. Der eine ist die Einrichtung des Ehrensaals, worin nach altem, aber leider nicht lobenswertem Herkommen nur Kunstwerke aufgestellt werden, die in irgend einer Beziehung zu den deutschen Fürsten und zur deutschen, besonders preußischen Geschichte stehen.

Es ist leider noch nicht Gebrauch geworden, dass mit fürstlicher Protektion auch die entsprechende Kunstkennerschaft verbunden ist, und so haben wir aus dem Ehrensaal — abgesehen von den Dekorationsstücken — nur zu berichten, dass das bekannte Bildnis der Kaiserin Friedrich in Witwentrauer (ganze Figur) von *H. v. Angeli*, ein sehr lebendig komponirtes, von Sommerlust und Sommerluft erfülltes Bild aus den Befreiungskriegen, die Ankunft der entführten Siegesgöttin vor den Thoren Berlins von *R. Eichstaedt* und etwa noch eine Marine von *Hans Bohrdt*, die die Eröffnung des Kaiser Wilhelms-Kanals, die Ankunft der kaiserlichen Yacht Hohenzollern bei Brunsbüttel darstellt, ausschliesslich feinere künstlerische Interessen befriedigen können. Hier könnte und müsste Abhülfe geschaffen werden. Bei aller schuldigen Ehrfurcht vor den Monarchen, unter deren Schutze die Künste des Friedens blühen, sollte man den Ehrensaal, der doch eine feierliche Stimmung vorbereiten soll, nur wirklichen Kunstwerken — ohne Rücksicht auf ihren Inhalt — einräumen.

Für einen anderen wunden Punkt wissen wir dagegen keine Abhilfe. Es ist die Ausstellung der Künstler Berlins und aller Städte, in denen nicht eine feste Organisation der darin lebenden Künstler besteht. Ihnen sind die hinter dem Ehrensaal gelegenen Säle angewiesen worden, die fremden Besucher sehen ihre Werke zuerst, und sie werden etwas enttäuscht. Wenn sie dann weiter in die Säle der Engländer, Franzosen, Italiener, Spanier u. s. w. schreiten, wenn dann die historische Ausstellung kommt, dann verstärkt sich über allen diesen Aufregungen die zuerst empfundene Enttäuschung noch mehr, und die Folge davon ist, dass viele Besucher über die Berliner Ausstellung die Achseln zucken, wobei sie noch von einigen obskuren Zeitungsschreibern kräftig unterstützt werden. Diese Schreier berücksichtigen aber nicht, daß die große Ausstellung für die Berliner Künstler der Markt ist, auf dem sie, um zu leben, ihre zuletzt fertig gewordene Ware verkaufen wollen. Die Ausländer bringen dagegen durch besondere Kommissare zusammengebrachte Eliteausstellungen, die ebenso wenig ein wahres Bild des wirklichen Kunstniveau's der betreffenden Länder bieten, wie die Marktausstellung der Berliner Künstler. Das muss nachdrücklich hervorgehoben werden, damit der durch die internationalen Eliteausstellungen großgezogene Schwindel von der maßlosen Überlegenheit der fremdländischen Kunst über die vaterländische einmal offenbar wird und den kritiklosen Bewunderern alles Fremdländischen wenigstens etwas die Augen geöffnet werden.

ADOLF ROSENBERG.

PERSONALNACHRICHTEN.

⊙ Dr. *Friedrich Back*, bisher Direktorialassistent am kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin, ist zum Inspektor des großherzoglichen Museums in Darmstadt ernannt worden und hat sein Amt angetreten.

DENKMÄLER.

⁂ *Bei der Enthüllung des Reiterdenkmals Kaiser Wilhelms I. in Frankfurt a. M.*, die am 10. Mai in Gegenwart des Kaisers erfolgt ist, hat der Schöpfer des Denkmals, Bildhauer *Clemens Buscher* in Düsseldorf, den Kronenorden IV. Klasse erhalten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

⁂ *Im königlichen Palaste in Venedig* ist am 11. Mai eine Ausstellung von Bildern *Tiepolo's* eröffnet worden, die in ganz Italien gesammelt worden sind.

Wiener Künstlerhaus. — Die Jury erkannte die vom Erzherzog Karl Ludwig gestifteten Protektor-Medaillen zu: 1. Eine goldene Medaille für einen ausländischen Künstler: dem Maler und Illustrator *Hermann Vogel* in Loschwitz-Dresden für die Zeichnungen zu Grimm's Märchen. 2. Zwei goldene Medaillen für inländische Künstler: dem Maler *Johann Victor Krämer* in Wien für das Ölbild „Am Strande in Taormina“, und dem Maler *Karl Moll* in Wien für das Ölbild „Segelmacher“ (Lübeck). —:—

Riga. — In der zweiten Hälfte des August (vom 1. bis 20. August alten Stils) wird bei Gelegenheit des hier tagenden 10. archäologischen Kongresses eine archäologische Ausstellung stattfinden, die durch die Riga'sche Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen in würdigster Weise vorbereitet wird. Die Ausstellung wird hauptsächlich prähistorische Grabaltertümer umfassen, wozu das Riga'sche Dommuseum, das Museum der Gelehrten Estnischen Gesellschaft der Universität Dorpat und die übrigen kleinen Provinzialmuseen ihre wertvollsten Schätze vereinigen. Gleichzeitig wird eine Schaustellung der ältesten Urkunden des Landes, darunter besonders eine reiche Auswahl auf Estland bezüglicher Urkunden dänischer Herrscher des 13. Jahrhunderts, ferner eine numismatisch-sphragistische und eine Ausstellung der vorzüglichsten älteren Silber- und Goldschmiedearbeiten aus verschiedenen Teilen der baltischen Provinzen stattfinden. Ein reich illustrirter wissenschaftlicher Katalog, der in deutscher und russischer Sprache erscheint, befindet sich im Druck. Unabhängig von der archäologischen Ausstellung wird zu derselben Zeit im Dommuseum eine Porzellanausstellung aus Privatbesitz eröffnet werden.

In *Wien* hat sich ein Komitee gebildet, welches das Andenken an den 100. Geburtstag *Franz Schubert's* durch eine Ausstellung im Künstlerhause in der Zeit vom 15. Januar bis 28. Februar 1897 ehren will. Zur Ausstellung sollen gelangen: 1) Bildnisse Schubert's in verschiedenen Lebensaltern, dann die seiner Eltern, Geschwister, Lehrer, Freunde und Gönner. 2) Abbildungen der Gebäude, in denen er gewohnt und gewirkt hat. 3) Autographe des Meisters und die ersten Stiche seiner Kompositionen. 4) Jede Art von Gegenständen, mit welchen eine Erinnerung an den Tondichter verbunden ist. 5) Bildnisse der hervorragenden Liederkomponisten vor Schubert und seiner musikalischen Zeitgenossen. 6) Bildnisse der ausübenden Musiker, die sich um die Verbreitung von Schubert's Tondichtungen verdient gemacht haben. 7) Bildnisse der Dichter, deren Schöpfungen Schubert zur Komposition angeregt haben. 8) Originalhandschriften der Dichtungen, die der Meister in Musik gesetzt hat. 9) Werke der bildenden Kunst, deren Entstehung auf die von Schubert komponirten Dichtungen zurückzuführen sind. Die bildende Kunst soll in der Schubert-Ausstellung auch durch Werke von *Schwind*, *Danhauser* und *Kupelwieser* repräsentirt werden, die sich einst Schubert's Freunde

nennen konnten. An alle Verehrer des unvergesslichen Tondichters ergeht die Bitte, das Unternehmen bestens zu fördern und an diesem Werke der Pietät thatkräftig mitzuwirken. Anmeldungen werden bis spätestens 1. Juni 1896 erbeten an die Direktion der Bibliothek und des Historischen Museums der Stadt Wien (I. Rathaus), wohin auch alle sonstigen Zuschriften zu richten sind und von welcher die besonderen Bestimmungen für die Ausstellung zu beziehen sind.

A. R. *Der künstlerische Nachlass des Malers Robert Warthmüller* oder eigentlich fast sein gesamtes Lebenswerk ist seit Ende April in der Berliner Nationalgalerie zur Ausstellung gelangt, damit die Freunde des im blühenden Alter von 36 Jahren dahingeschiedenen Künstlers noch einmal ermessen können, was sie an ihm verloren haben. Es sind 69 Ölgemälde und 79 Ölstudien, Aquarelle und Zeichnungen, ein beträchtliches Stück Arbeit, das sich, wenn man von einem halben Dutzend Anfängerversuchen absieht, auf nur zehn Jahre verteilt. Diese erhebliche Produktion ist aber keineswegs auf Kosten der Sorgfalt in der Detailausführung erzielt worden. Warthmüller, der eigentlich Müller hieß und seinen Namen zur Unterscheidung von seinen unendlich vielen Namensvettern von seiner Geburtsstadt Landsberg an der Warthe angenommen hatte, gehörte nicht zu den „Modernen“, die Jahr aus Jahr ein ihr halbes Hundert „fertige“ Bilder und Skizzen oder „Einfälle“ in die Ausstellungslokale schleudern, obwohl er den modernen Forderungen nach viel Licht und Luft durchaus sympathisch gegenüberstand. Seine Thätigkeit verteilte sich auf vier Stoffgebiete. Er machte sich zuerst durch Genrebilder aus der Zeit Friedrichs des Großen bekannt, an denen er noch bis kurz vor seinem Tode festgehalten hat. Anfangs war Menzel sein Vorbild, besonders in dem Bilde „Der König überall“, das einen Besuch Friedrichs II. bei den Bauern des Warthebruchs darstellt, später befreite er sich von diesem Einfluss, wie z. B. die Bilder: Friedrich an der Leiche Schwerins, Friedrich und Zieten im Lager von Bunzelwitz und Friedrich vor der Schlacht bei Rossbach beweisen. Dazu gesellen sich Humoresken aus dem Leben der Friedericianischen Offiziere und Soldaten. Von der Vergangenheit ging Warthmüller zu der Schilderung des Soldatenlebens unserer Zeit über, besonders des Lebens der Offiziere in großen und kleinen Garnisonen. Davon ist das köstliche, von Humor strotzende „Liebesmahl“ im Offizierskasino populär geworden. Das dritte Feld seiner Thätigkeit war die Porträtmalerei, das vierte die Landschaft. Die Neigung zu beiden bewog ihn, im Herbst 1892 nach Paris zu gehen und dort seine auf den Akademieen zu Berlin, Kassel und München gemachten Studien zu erweitern. Er arbeitete im Atelier von Jules Lefèbvre, und bei diesem eignete er sich eine Eleganz der Anordnung und ein Raffinement des koloristischen Vortrags an, das namentlich seinen seitdem gemalten pikanten Damenbildnissen zu gute gekommen ist. In seinen Landschaften und landschaftlichen Studien näherte er sich mehr den modernen Stimmungsmalern, die ihre höchste Freude an trübseligen Frühlings- und Herbst- und an aschgrauen Winterlandschaften haben. Aber auch auf diesem Gebiete hielt Warthmüller viel mehr auf Zeichnung und plastische Form als seine französischen Vorbilder.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

In der historischen Gesellschaft in Bremen hielt Herr Senatssekretär Dr. *Focke* Ende März einen interessanten Vortrag über die bremische Glasmalerei und die Sitte der Fensterschenkung, veranschaulicht durch verschiedene charakteristische Proben der alten bremischen Glasindustrie. Die ältesten Nachrichten über „Glasemaker“ (Glaser) in Bremen sind aus dem Ende des 13. Jahrhunderts im Bürgerbuche enthalten, während die ältesten erhaltenen Reste farbigen Glasschmuckes aus dem 14. Jahrh. der früheren Dominikanerkirche entstammen und bei dem Neubau des Paulmann'schen Hauses an der Sögestraße zu Tage gekommen sind. Die Schenkungen von Wappenfenstern waren im Laufe des Mittelalters zu einer allgemeinen Volkssitte geworden. (Schweiz; schleswig-holsteinische „Fensterbiere“.) Während anfänglich solche Ehrenfenster wohl nur Kirchen und Klöstern gestiftet wurden, fanden sie späterhin auch Eingang in Paläste und Rathäuser, sowie in Privatwohnungen von Bürgern und Bauern. Die Schenkungen erfolgten an Gleichstehende oder an Untergeordnete. Der V. Band des bremischen Urkundenbuchs bringt eine Notiz von Buntscheiben aus dem Jahre 1416; erst 1570 wurden den „ehrenachtbaren kunstliebenden“ Glasern Zunftrechte verliehen. Interessant ist ein Artikel der „kundigen Rolle“, aus dem wir erfahren, dass 1450 verboten wurde, für die Stiftung eines Glasfensters mehr als 10 Grote aufzuwenden. Es lässt die Bestimmung darauf schließen, dass man in dieser Beziehung überhandnehmendem Luxus steuern zu müssen glaubte. Später ist übrigens ein Aufwand von 16 und endlich von 20 Groten gestattet worden. Ob die künstlerische Höhe unserer Wappenmaler eine bedeutende war, muss dahingestellt bleiben. Die Grundlage ihrer Kunstbildung war natürlich das Zeichnen, und dass sie diese Fertigkeit auch für andere Zwecke verwendeten, geht aus einer Notiz des Rhederbuches vom Jahre 1610 hervor, nach der ein Glasmaler für das „Abreißen“ (die Abrisse) des Weser- und Elbestroms die Summe von 6 Thalern, etwa 110 M. unserer Zeit entsprechend, erhielt. In den besten Jahren der Glasmalerei, im 17. Jahrhundert, mögen hier etwa ein Dutzend Meister thätig gewesen sein. Zu Anfang des genannten Säkulums kam auch die Titulatur eines „Ehrbaren Rats Glaser“ auf; er wurde später freilich zur Genugthuung der neidischen Mitmeister wieder abgeschafft, aber noch lange ließ der Rat seine Glaserarbeiten von einem bestimmten Amtsmeister ausführen. Erhalten ist noch das Rechnungsbuch von *Harmen Biskamp* über 60 Ratswappenfenster, die Jahre 1687—1713 umfassend. Unter den bremischen Meistern der Glasmalerei, die im ganzen anderthalb bis zweihundert zählen mögen, ist einer besonders namhaft zu machen, nämlich *Hermann Porthusen*. Nach dem Nagler'schen Künstlerlexikon, auf welches sich Dr. Schumacher im VI. Bande des Jahrbuchs der historischen Gesellschaft bezieht, galt Porthusen als ein mittelalterlicher Künstler, während er thatsächlich der Neuzeit angehörte. Nach Rotermund's Gelehrtenlexikon wurde Porthusen im Jahre 1722 in Bremen geboren; seine Vorfahren waren aus Porthuysen in der Nähe des Zuyder-Sees hierher eingewandert. Aus den Ratsprotokollen geht hervor, dass Porthusen mit vielfachen Aufträgen vom Rat beehrt wurde, so 1766 für den Chor der Martinikirche, die als „Oldermannskarke“ überhaupt mit derartigen Schenkungen besonders von den Elterleuten reichlich bedacht wurde, ferner für das rote Waisenhaus, für das Hafenhaus in Vegesack, die Liebfrauen- und Michaeliskirche, sowie für Erneuerungen und Verschönerungen der Kaiser- und Kurfürstenfenster im Rathause. Es wurden ihm dafür ansehnliche Summen — so für das Hafenhaus in Vegesack 150 Thaler — zu teil; aber auch an ästhetischer Würdigung seiner Bestrebungen fehlte es ihm nicht. Er hatte sogar Beziehungen zur Göttinger Akademie. In den Göttinger „Gelehrten Anzeigen“ vom Jahre 1773 referirte seitens dieser Societät der Hofrat Heyne über Porthusen's Erfindung, die in der

Herstellung möglichst schwarzer, auf Glas einzubrennender Farben bestand. Die Andeutungen des Referats über den allgemeinen historischen Entwicklungsgang der Glasmalerei sind allerdings nicht stichhaltig, denn nicht von Byzanz ist diese Erfindung ausgegangen, sondern entweder von Deutschland oder von Frankreich. Mäcene wurden aufgefordert, Porthusen Mittel zur Verwertung seiner technischen Kunst zuzuführen. Diese bestand aber nicht in eigentlicher Glasmalerei, sondern in der Nachahmung von Schwarzkunstblättern oder Kupferstichen durch Glasmalerei, jedenfalls aber war Porthusen ein sehr strebsamer Mensch, bemüht, die absterbende Glasmalerei wieder zu Ehren zu bringen. Redner hat mit dem verstorbenen Dr. Hurm vor einigen Jahren einzelne Porthusensche Arbeiten aufgefunden und in einem Falle feststellen können, dass es sich um die Wiedergabe eines Ölbildes handelte, dessen Original sich im Berliner Museum befindet. Als man dem Stammbaum der Familie Porthusen nachforschte, fanden sich hier noch zwei Nachkommen, die auch noch Andenken ihres Ahnherren im Besitz hatten. Das Stammhaus befindet sich Langenstraße 104. Das Porträt des Künstlers, die Photographie nach dem Original, das sich in einer Bremer Sammlung, die jetzt der Staat besitzt, befindet, wurde vorgezeigt, ebenso zwei Dosendeckel mit Hinterglasmalerei, die vermutlich zu den Reliquien aus seinem Nachlass gehören. — In allen Handbüchern über Glasmalerei findet man angegeben, dass die Malerei auf Glas mit einzubrennenden Farben zu Anfang unseres Jahrhunderts in Nürnberg und Berlin neu entdeckt worden sei. In Bremen scheint aber die Kunst bis dahin keineswegs ganz erstorben gewesen zu sein, denn noch 1794 schenkte der Rat der Kirche in Gröpelingen ein Wappenfenster, das jetzt in unserem Gewerbemuseum Platz gefunden hat. Ein ebenfalls dem Gewerbemuseum angehöriges Meisterstück vom Jahre 1788 wurde vorgezeigt. Officialberichte der Morgensprachsherren melden noch aus den Jahren 1827—30 von verunglückten Versuchen eines hiesigen armen Glasergesellen, sein Meisterstück in Glasmalerei zu machen. — Die einzelnen Fensterschenkungen des Rates sind in den von 1511 an geführten Rhederbüchern namhaft gemacht. Die Bürgermeister erhielten in ihren Abbildern Helm und Schild als Attribute der Ritterbürtigkeit. Vom 17. Jahrhundert an tritt regelmäßig zu den Wappen der Ratsherren und Syndici das Bremer Wappen als einheitliches Symbol auf, sowie auch der kaiserliche Adler. Nicht nur Kirchen und Klöster, sondern auch der Schütting und alle möglichen Staatsgebäude wurden mit Wappenfensterluchten bedacht, und es erfolgten solche Schenkungen auch nach auswärts an Fürsten und Kirchen, sowie an umwohnende Adelige. Manche Supplikanten sind freilich schroff abgewiesen worden. Aus dem Jahre 1672 verzeichnet der Bürgermeister v. Bentheim den Grundsatz, dass die Fensterschenkungen „nicht leicht Einem, der nicht ein neu Haus bauwt“ zu teil werden sollen. Unter den Korporationen waren es besonders die Älterleute, die sich an solchen Stiftungen beteiligten. Die älteste Notiz im Schütting-Archiv bezieht sich auf das Jahr 1540; von 1595 an besteht dafür ein besonderes Ausgabekapitel. Oft ist in diesen Fällen vom „Koopmanns-Wappen“ die Rede. Im Jahre 1642, also gegen Ende des 30jährigen Krieges, gab der Rat für 20 Lucht Fenster 738 Bremer Mark (ca. 5—6000 M.) aus; damit hatte der Luxus seinen Höhepunkt erreicht. Nach Kohl nannte man Bremen früher Brema vitrea, das gläserne Bremen. Am Ende des 17. Jahrhunderts und im 18. Jahrhundert glitzerten die Fronten der dortigen Gebäude in mächtigem Glasschmuck. Einen Überfluss an Wappenfenstern gab es schon im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts; selbst die Hausfluren der Landhäuser strotzten von Buntscheiben. Das im Jahre 1739 durch die Explosion der „Braut“ entstandene Unheil wird zahllosen Ehrenfenstern verderblich geworden sein. Eine Erneuerung unterblieb meistens, weil die Glasmalerei nicht mehr modern war. Die Einführung der französischen zweiteiligen Gardine wird ihr geschadet haben; endlich wurde unwillkommen das Licht, „das trüb durch gemalte Scheiben bricht“. Fast in allen Bremischen Stadt- und Landkirchen, soweit sie nicht renovirt sind, finden sich noch Reste von Wappenfenstern; einiges ist auch noch im Privatbesitz.

VERMISCHTES.

*** *Der Umbau des Ausstellungsgebäudes im Landesausstellungspark in Berlin* hat nach dem „Centralblatt der Bauverwaltung“ die Summe von etwa 250000 M. erfordert. Hiervon wurden aus staatlichen Mitteln 164000 M. beigesteuert unter der Bedingung, dass auch das veränderte Gebäude im unbeschränkten Besitze des Staates verbleibt. Die baulichen Veränderungen betreffen vorzugsweise die Dächer über den Räumen an der Ost- und Westfront und über den großen Sälen für Bildwerke an der Hauptfront neben der Mittelkuppel. An Stelle der zwölf alten, das Licht abschließenden kuppelartigen Weißblechdächer sind zwei einheitliche Satteldächer mit Rohglaseindeckung ausgeführt worden, durch welche den weiträumigen Hallen Licht in so reichlichem Maße zugeführt wird, dass die seitlichen Fenster durch deckenden Anstrich geschlossen werden konnten. In die beiden 76 m langen Seitenhallen wurden durch etwa 6,5 m hohe Holzwände kleinere nach oben mit einer Decke von dünnem, lichtdurchlässigem Stoff abgeschlossene Räume eingebaut. Im übrigen wurden durch Veränderung einiger Trennungswände vier ringförmige Säle gewonnen, welche die Binnenhöfe umschließen und gleichfalls durch Glasdächer erleuchtet werden. Zur besseren Verbindung des Hauptbaues und seines nordöstlichen Anbaues, sowie zur Ablenkung des zusammengedrängten Verkehrs aus der Mittelachse sind zwei kleine Säle eingeschaltet. Das Hauptgebäude enthält nunmehr bei einer bebauten Fläche von 13800 qm 69 Einzelräume, darunter die Säle für Bildwerke mit 1600 qm Grundfläche und den etwa 950 qm großen Saal für die geschichtliche Abteilung am Ende der Hauptachse. Vor dem Umbau standen im Hauptgebäude an Wänden für Gemälde 2800 m zur Verfügung, wovon jedoch 800 m ungenügend beleuchtet waren. Durch den Umbau sind 3300 m, d. i. ein Mehr von 1300 m ausnahmslos gut beleuchteter Wände gewonnen worden. In dem Nebengebäude, der sogenannten „Maschinenhalle“, sind bei einer Grundfläche von 1750 qm 33 Einzelräume mit einer Wandfläche von 584 m vorhanden, so dass also insgesamt 3884 m Bildwände zur Verfügung stehen. Für den abendlichen Besuch ist eine neue elektrische Beleuchtung mit vorläufig 180 Bogenlampen und Hrabowsky-Scheinwerfern hergestellt und eine Vermehrung des Lichtbedarfs bis zu 50 v. H. vorgesehen. Die Kosten dieser Anlage in Höhe von 60000 M. sind in der oben genannten Bausumme nicht enthalten. Der Entwurf zum Umbau des Hauptgebäudes ist vom Bauinspektor Koerner bearbeitet, bei der Ausführung stand ihm Reg.-Baumeister Albert Schmidt zur Seite.

*** *Stiftung eines Kunstwerkes für Frankfurt a. M.* Zur Erinnerung an den 25. Gedenktag des Friedensschlusses hat der Großkaufmann Gustav D. Manskopf dem Magistrat die Mitteilung zugehen lassen, dass er beabsichtige, seiner Vaterstadt ein hervorragendes, monumentales Kunstwerk zu stiften.

Herr Manskopf, welcher der Stadt Frankfurt bereits mehrere wertvolle Monumente zum Geschenk gemacht, hat in dem Schreiben an den Magistrat vorgeschlagen, den Römerhof mit einem Standbild der Königin Luise zu schmücken. Zur Ausführung seines Vorhabens hat der Spender die Summe von 20000 M. ausgesetzt.

VOM KUNSTMARKT.

⊙ *Watteau's Gemälde „Diana im Bade“*, das vor mehreren Jahren aus englischem Privatbesitz nach Paris in den Besitz des Herrn Stephan Bourgeois gekommen ist, wurde am 11. Mai im Hotel Drouot in Paris abermals versteigert. Es kam auf 107000 Frks., wofür es die Sängerin Christine Nilsson erwarb. Die Studie zu der badenden Diana besitzt die Albertina in Wien.

*** *Bei der Versteigerung der Galerie Schönlank aus Berlin*, die Ende April bei J. M. Heberle in Köln stattgefunden hat, wurden folgende bemerkenswerte Preise erzielt: Bol (Brustbild) 1000 M.; Brouwer (Bauern-Portrait) 1160 M.; Veronese (Catharina Cornaro in Venedig) 6250 M.; Camphuysen (Tierstück) 2850 M.; Bronzino (Porträt) 1850 M.; Cranach (Johann Friedrich von Sachsen) 3250 M.; Derselbe (Gemahlin des Johann Friedrich) 2650 M.; A. Cuyp (Landschaft mit Reitern) 2150 M.; J. G. Cuyp (Weibliches Bildnis) 2400 M.; Van Dyck (Brustbild Karls I.) 5050 M.; Fyt (Hase mit Hunden) 4100 M.; Hackaert (Landschaft) 1050 M.; Hondecoeter (Geflügelhof) 2200 M.; Horst (Isaak segnet Jakob) 1300 M.; Kölner Meister des Todes Mariae (Männliches Brustbild) 1910 M.; Moranda gen. Cavazzola (Judith) 1050 M.; Rembrandt (? Landschaft mit Juda und Thamar) 8650 M.; Rubens (Achilles unter den Töchtern des Lycomedes) 7050 M.; derselbe (Reiterkampf auf einer Brücke) 4500 M.; J. Ruisdael (Landschaft) 1500 M.; J. Ruisdael (Herde am Walde) 3650 M.; S. Ruisdael (Kanallandschaft) 3350 M.; Schäufelein (Maria mit dem Kinde und Johannes) 1750 M.; Snyders und de Vos (Heimkehr vom Felde) 2060 M.; Steen (Die Benjaminiter rauben die Töchter Silos) 1410 M.; Teniers d. j. (Landschaft mit Herde) 2550 M.; derselbe (Bauernpaar) 1490 M.; derselbe (Landschaft) 1750 M.; Tizian (Hl. Agnes) 3560 M.; Valckert (Kniebild) 2250 M.; Varotari gen. Padovanino (Weibliches Bildnis) 1060 M.; Wouvermann (Aufbruch zur Jagd) 3050 M.; Wynants (Landschaft) 1150 M. — Das Gesamtergebnis der Auktion, die sich auf 217 Bilder erstreckte, belief sich auf ca. 150000 M.

Amsler & Ruthardt in *Berlin* versteigern am 8. Juni und folgende Tage eine Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen alter Meister des XV.—XVIII. Jahrh., sowie von Künstlern neuerer Zeit. Der Katalog umfasst 760 Nummern und enthält Faksimiles von Nr. 13 Albr. Altdorfer (Helldunkelblatt), Nr. 118 G. J. Caraglio, Merkur (ebenso), Nr. 154 Kopf eines jungen Mannes (Meister unbekannt), Nr. 689. Adr. v. d. Venne, Der verlorene Sohn, Bister- und Tuschzeichnung, weiß gehöht. Nicht gering ist die Anzahl von Namen ersten Ranges, welche wir darin antreffen, und schon ein kurzer Auszug aus dem Künstlerregister wird zeigen, dass wir es mit einer Sammlung nicht alltäglichen Charakters zu thun haben. Unter den Italienern finden wir Blätter von Michelangelo, Correggio, Bandinelli, Guercino, Baroccio, Bronzino, Veronese, Caravaggio, Perugino, Caraglio, Carracci, Maratti, Mazzuoli, Palma Vecchio, Piombo, Pordenone, Ribera, Zuccaro, Canale u. a. Die Deutschen sind vertreten durch Dürer, Aldegrever, Altdorfer, Amman, Beham, Hans Baldung, De Bry, Holbein, Hopfer, Solis, Springinklee, Tobias Stimmer, Elzheimer, Ridinger, Rugendas, die Kobell, Chodowiecki u. a. Unter den Niederländern leuchten besonders hervor: Lucas van Leyden, Rembrandt, Rubens, Backhuysen, Berghem, Bol, Brueghel, Gerard Dow, van Dyck, Allart van Everdingen, Goltzius, Hackaert, Heemskerk, Pieter de Hooch, Jordaens, Mieris, Aart van der Neer, Ostade, Roos, Ruisdael, Saftleven, Slingelandt, Swanevelt, Lucas van Uden, die van de Velde, van de Venne und andere mehr. Auch die Franzosen lieferten Beiträge in Blättern von Boissieu, Boucher, Callot, Lebrun, Vaillant, Watteau u. dergl. Nicht vergessen seien aber die besonders vorzüglichen Zeichnungen und Aquarelle von Künstlern unseres Jahrhunderts, als Bendemann, Hübner, Führich, Genelli, Kaulbach, Olivier, Rietschel, Schnorr von Karolsfeld, Schwanthaler, Steinle, Wislicenus, Pinelli, Loeffler, Ludwig Richter, Fritz von Uhde und vielen anderen. Jedoch nicht nur für den Sammler, sondern auch für den Kunstfreund, der die Wände seiner Behausung mit Originalkunstwerken zu schmücken liebt, bietet die Auktion, wie die Ausstellung in den Geschäftsräumen der Firma Amsler & Ruthardt, Behrenstr. 29a lehrt, manches prächtige Dekorationsstück.

Wien. — Bei der Versteigerung von Kupferstichen aus der bekannten Sammlung *Artaria* wurden folgende Preise erzielt: Rembrandt, Titus, der Sohn des Künstlers, 1070 Gulden (Rothschild, Paris). Dürer, Adam und Eva, 610 Gulden. Dürer, Madonna, das Kind an der Brust, 590 Gulden (Berlin). Rembrandt zeichnend, 660 Gulden. Rembrandt mit Säbel und Aigrette, 425 Gulden. Rembrandt „Triumph Mardochai's“ 200 Gulden (Wien). Rembrandt „Darstellung im Tempel“ 300 Gulden (Dresden). Rembrandt „Flucht aus Ägypten“ 400 Gulden (Berlin). Rembrandt „Hundertguldenblatt“ 4000 Gulden (Liechtenstein'sche Galerie in Wien). Rembrandt „Les trois Croix“, 2060 Gulden (Rothschild, Paris). Rembrandt „Jésus Christ présenté au peuple“, vierte Retouche 650, achte Retouche 425 Gulden. Rembrandt „Fuite en Egypte“ 350 Gulden; „Samariterin“ 245 Gulden und „Petit tombeau“ 162 Gulden. — Dürer's „Melancholie“ erzielte 530 Gulden; „Der heilige Hieronymus in der Zelle“ 305 Gulden. Für den heiligen Georg zu Fuß und zu Pferde wurden nur 98 bezw. 57 Gulden bezahlt.

Berichtigung. In Nr. 25 d. Bl. vom 7. Mai 1896, Spalte 395, Zeile 7 v. u. muss es heißen „rapin“; Spalte 397, Zeile 27 v. o. lies „von Gebhardt“ statt von Uhde.

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 16.
Englische Griffelkunst. Von Dr. P. Schumann. — Hermann Hendrich, der Maler der nordischen Göttersage. Von Dr. Georg Voss. — Nur ein Modell. Skizze von H. Schunck. — Victor Tilgner †.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1896. XIX. Bd. H. 2.
Über die Proportionen des menschlichen Körpers, wie sie in der antiken Plastik zur Anwendung kommen. Von C. Winterberg. — Aus der Galerie in Hermannstadt. Von Th. von Frimmel. — Zur Kenntnis der Holzschnitte der Dürer'schen Schule. Von Wilhelm Schmidt. — Landschaftliche Zeichnungen in der Nationalgalerie zu Budapest. Von W. Schmidt.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1896. Heft 2.
Altkölnisches Verkündigungsbild im Wallraf-Richartz-Museum. Von Schnütgen. — Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwicklung. II. Die altchristliche Basilika. Von Heinrich Schrörs. — Die neue St. Martins-Kirche in Düsseldorf-Bilk. Von A. Tepe. — Ist die Kapelle auf dem Valkhofe von Karl dem Großen erbaut? Von Georg Humann.

Gazette des Beaux-Arts. 1. Mai 1896. Nr. 467.
Le triptique de l'adoration des Bergers. Von M. Émile Michel. — Jean Perréal, dit Jean de Paris (dernier article). Von M. R. de Maulde la Clavière. — Bernard Ealissy ou Saint-Porchaire. Von M. Gaston Migeon. — Les bronces de Jacques de Gerines. Von M. J. Six. — Jean-Baptiste Perrouneau (dernier article). Von M. Maurice Tourneux. — La parure et la tiare d'Olbia. Von M. Étienne Michon. — Ernest Duez. Von M. Eugène Montrosier.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 27. 28. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZUR BEBAUUNG DER MUSEUMSINSEL IN BERLIN.

In eine Reihe von Briefen, welche der Geheime Baurat *Orth* auf Veranlassung von Freunden und Verwandten über seine Thätigkeit bei seinem vielseitigen Schaffen für große öffentliche Zwecke geschrieben hat und welche in nicht zu ferner Zeit veröffentlicht werden sollen, ist uns schon jetzt Gelegenheit geworden, Einsicht zu nehmen. Wir halten einen Brief, welcher zur Zeit allgemeines Interesse beansprucht, für so charakteristisch „für das öffentliche Bauwesen in Preußen", dass wir ihn weiteren Kreisen zugänglich machen wollen. Er handelt über die Geschichte der Museumsinselanlage, welche um so mehr Interesse finden wird, als er das warme, von kleinen Bedenken freie Interesse unseres „Kronprinzen" für große Gestaltung öffentlicher Anlagen zeigt. Wir sagen „Unser Kronprinz", weil unter diesem Namen Kaiser Friedrich in Aller Herzen lebt und noch lange leben wird.

Dass hier auch das finanzielle Interesse für die größere Gestaltung zu sprechen scheint, ist dabei von besonderer Bedeutung.

* * *

Im Herbst 1895.

Ich gehe zurück auf die Zeit, wo ich eines meiner Kinder, die Stadtbahn, wie Bismarck sich ausdrückt, in den Sattel gesetzt hatte und, indem ich meine eigene Position, mein persönliches Interesse opferte, dieses große Unternehmen sowohl vor dem Untergange als auch vor einer wesentlichen Schädigung durch ihre engherzige Leitung bewahren konnte.

Als beim Übergang des Unternehmens aus den genialen Händen *Hartwich's* in die behördlichen technischen Kreise kaum der ursprüngliche Widerstand dieser Kreise dem eigenen Interesse in Ausführung der großen Sache zu weichen begann, machte man im Anfange der beginnenden Ausführung den Vorwurf, dass sie durch die Lage der Stadtbahn auf der Museumsinsel die Entwicklung der letzteren für alle Zeit erheblich geschädigt habe.

Ich hatte allein die Verantwortung für die ursprüngliche Wahl dieser Lage in meinem grundlegenden Stadtbahnentwurfe zu tragen. Wenn auch vor meinen Entwürfen niemals die ganze Halbinsel zwischen Kupfergraben und Spree allein für Museumsanlagen in Anspruch genommen sein wird und der urspüngliche von Stüler bearbeitete Gedanke Friedrich Wilhelms IV. in seiner Lage nur an der äußersten Grenze von der Stadtbahn eben gestreift wird, so wollte ich doch zeigen, dass die durch die Stadtbahn geschaffene Trennung zu einem Vorteil für die Museumsanlagen sich verwerten ließe.

Es war ein gewisser Trotz gegen die beschränkte Beurteilung einer großen Anlage, welcher mich zu meinen Museumsinselentwürfen führte, ein Trotz, welcher mich auch anderweitig wohl beherrschte.

Der geniale, aber in seinem Umfange begrenzte Entwurf Friedrich Wilhelms IV. für die Museumsinsel ließ den früheren Packhof ganz unberührt. Er umfasste nur außer dem Alten und Neuen Museum nebst Nationalgalerie diejenige Halbinsel, welche vom Salzgraben zwischen Packhof und Cantianstraße und der Spree gebildet wurde, ehe ich mit dem provisorischen Ausstellungsgebäude jenen überbrückte. Auf diese Insel bezieht sich der überlieferte Ausspruch Friedrich Wilhelms IV., dass sie von keinem unheiligen Fuße betreten werden solle. Die Wohngebäude sogar an der Cantianstraße waren in diesen Entwurf als zu erhalten mit aufgenommen.

Der Bau der Nationalgalerie mit der erheblichen

Verschiebung und seinem halbrund durch Säulenhallen nach hinten begrenzten Hofe machte die weitere Entwicklung der Gedanken Friedrich Wilhelms IV. unmöglich. Mittlerweile waren auch durch die hervorragenden Kräfte der Museumsverwaltung, welche dieser bald durch ganz Deutschland berühmt machen sollten, die Bedürfnisse in einem Maße gestiegen, dass ein ganz anderes Programm erforderlich war.

Ich habe deshalb von vorn herein die ganze Halbinsel für Museumsbauten ins Auge gefasst.

Dieses war damals aber nur zu erreichen, wenn man, wie Schinkel den Unterbau des Alten Museums für Lagerzwecke bestimmt hatte, um sich dadurch die Mittel für die Anlage zu sichern, zunächst den Packhof nicht verdrängte, sondern, wenn auch nur zunächst im Unterbaue, bestehen ließ. Dieses wurde durch die Höhenlage der Museen und der künftigen festen Brücken erheblich erleichtert. Es sind dafür folgende Höhen maßgebend, von denen die so wesentlichen Brückenhöhen wunderbarer Weise bei einer späteren Konkurrenz ganz außer Acht blieben:

Hochwasser		+ 33,12.
Oberkante fester Brücken etwa		+ 37,0.
Schienen Unterkante Stadtbahn		+ 40,12.
Erdgeschoss Neues Museum Fußboden		+ 35,83.
I. Stock	desgl.	+ 42,13.

Ein neues Gebäude mit einer Höhe im Fußboden des ersten Stockes von + 47,50 würde demnach schon einschließlich Konstruktion über die Stadtbahn fortgehen, ohne ihre freie Durchfahrt zu beeinträchtigen, die Stadtbahn also in einen Tunnel einschließen können, wobei Rauch und Staub leicht von den Gebäuden fern gehalten werden kann, besonders sofern man die Brücken über Spree und Kupfergraben ganz oder teilweise überbaut.

Nach mancherlei Erfahrungen erschien es mir aber nur möglich, einen so umfassenden Gedanken durchzubringen, wenn der für alles Große und Schöne begeisterte Kronprinz sich des Gedankens gnädig annehmen würde.

Ich durfte ihm am 31. Januar 1875 meine Entwürfe vorlegen. Zeitlebens wird mir diese Audienz in Erinnerung bleiben. Der Kronprinz hatte noch die ganze Frische und Schönheit seiner ritterlichen Gestalt, die glänzenden Siege unserer Heldenzeit lagen noch nicht zu weit hinter ihm und gaben ihm die frische, freie Auffassung für Gestaltungen im großen Sinne.

Er empfing mich mit der freundlichen Frage: „Sie wollen uns in Berlin eine Brühl'sche Terrasse schaffen?"

Das Bild der ganzen Anlage schien ihm von vornherein lebhaftes Interesse abzugewinnen, die Kühnheit, den ganzen Packhof gewissermaßen im Keller der Anlage wie mit dem Mantel der Liebe zuzudecken und oberhalb frei über die Stadtbahn hinweg auf einem ganz neuen Boden Anlagen für Kunstzwecke zu schaffen, dabei von einer Terrassenanlage einen freien Überblick über die Spree, Monbijoupark und die ganze Umgebung zu gewinnen, zog ihn der Art an, dass er seit dieser Zeit den Entwurf mehr als vielleicht je eine andere Bausache warm und thatkräftig unterstützte.

Der Finanzminister Camphausen erkannte mit seinem klaren raschen Blicke bald die finanzielle Bedeutung des Entwurfes.

Die Museumsanlagen krankten seit lange daran, dass eine Vergrößerung der Sammlungen in den alten Anlagen keine Entwicklung mehr zuließ. Die Installirungskosten, welche Hunderttausende vielfach betrugen, waren damit jedesmal verloren. Die Summen dieser Verluste werden wohl niemals nachgewiesen werden. Es fehlte ein großer Rahmen, welcher Verschiebungen gestattete, ohne das ganze System zu zerstören. Ich wollte dauernd für die Sammlungen diesen großen Rahmen schaffen und durch zeitweise Aufnahme der Jahresausstellungen, wofür gleiches Licht und ganz ähnliche Bedürfnisse vorliegen, auch für die Entwicklung der Zukunft sorgen.

Dass gerade bei einem Bau von so bedeutenden Kosten die Finanzverwaltung von vornherein, wenn auch in vorsichtiger Form, doch in Wirklichkeit ihre warme Unterstützung eintreten ließ, lag nicht bloß an dem freundlichen Interesse des Kronprinzen, sondern wesentlich auch an dem finanziell richtigen Gedanken.

Der damalige Geheimrat (spätere Generaldirektor) Schöne, welchem unsere Kunstsammlungen so viel verdanken, der unsere Museenverwaltung zu einer der ersten in Europa gemacht hat, bildete damals eine engere Kommission aus den Professoren A. v. Werner, Knaus, Albert Wolff, dem Geheimrat Hitzig und mir. Die Akademie der Künste trat fast einstimmig dafür ein, und es war die Sache nach vielfachen Verhandlungen mit Kommissaren der Ministerien für öffentliche Arbeiten, für Finanzen und für geistliche etc. Angelegenheiten so weit gediehen, dass der Minister Falk mich fragte, ob ich sie in den Kommissionen des Abgeordnetenhauses zu vertreten bereit sei. Der einflussreiche Architekt Professor Gropius, der Schöpfer des Kunstgewerbemuseums, und der Direktor der Gemäldegalerie Julius Meyer traten für den Entwurf ein.

Schöne, als Decernent für die Angelegenheiten der Kunst im Kultus-Ministerium, hatte bei dieser Gelegenheit zugleich einen Platz für die Kunstakademie als Lehranstalt mit zu schaffen gesucht. An und für sich können ja auch Ateliers sehr schöne und zweckmäßige Räume für Sammlungen sein, und der Gedanke war an und für sich nicht zu verwerfen, auch selbst wenn man nach Jahren auf eine Verlegung rechnete. Er schuf sich aber damit in einem Teile der Körperschaft, welcher er später direkt vorstand, den Widerstand, welcher eifersüchtigen Fachgenossen eine Handhabe bot, um mit Intrigen der Sache beizukommen. Einer zeichnete sich hierbei wie auch später vielfach mir gegenüber aus. Seine Flügel müssten ihn eigentlich vor des Zeus Thron

bringen, wenn die Flügel seiner Phantasie nicht wie die einer bleiernen Ente wären und er selbst nicht wegen mancher Eigenschaften, wenn auch gefürchtet, doch auch vielfach mit gewisser Vorsicht behandelt würde. Von mir aber war diese Verknüpfung der Akademie als Unterrichtsanstalt mit der Museums-Anlage nicht ausgegangen.

Als ich die Umarbeitung meines Entwurfes für diese neuen Zwecke und zwar, um wegen der Kosten keine Schwierigkeiten zu finden, zu einem niedrigen Preise übernahm, fragte ich an maßgebender Stelle, wie man sich verhalten würde, wenn aus dieser Umarbeitung gerade Schwierigkeiten erwachsen würden. Es wurde mir die Antwort, dass man dann doch auch bis zu einem gewissen Grade an mich gebunden wäre. Ich war zu der Frage veranlaßt, weil ich erfuhr, daß der Baubeamte der Museumsverwaltung durch einen an und für sich wenig gefährlichen Konkurrenzentwurf meinen Entwurf zu Falle zu bringen suchte.

Dieser Beamte war der Schwager des Ministers, aber auf diesen selbst, wie es schien, in dieser Sache ohne Einfluss, vielleicht aber auf andere Organe des Ministeriums.

Hitzig warnte davor, Zeit zu verlieren, aber sie wurde verloren, nicht durch meine Schuld. Alle Widerstände hatten sich in die technische Baudeputation, die Vorgängerin der Akademie des Bauwesens, zurückgezogen, in die noch eine Reihe Gegner, darunter der oben Angeführte, neu hinein gewählt waren, während gegen den Vorschlag des Ministers für öffentliche Arbeiten mir selbst nicht einmal gestattet wurde, über meinen Entwurf persönlich in den Kommissionen Auskunft zu geben.

Es war dieses von Wichtigkeit, da mir vom Finanz-Ministerium gestattet war, die Anlagen auch im Unterbau ganz nach den Bedürfnissen der Kunstverwaltung zu entwerfen, aber die zeitige Beseitigung dabei außer Frage zu lassen, dieses aber in den Berichten nicht besonders zu betonen.

Der Hauptgrund der Ablehnung war die angebbliche monumentale dauernde Vereinigung des Packhofes mit Anlagen für Kunstzwecke.

Die Intrigue gelang der Art, dass man im Kultus-Ministerium mir sogar die genaue Kenntnis des Urteils ablehnte und die Verwaltung der Museen seit dieser Zeit einer Lösung im großen umfassenden Sinne ausweicht, wie ich glaube, mit Rücksicht auf Personenfragen in technischen Kreisen. Trotzdem scheint es, dass eben diese Verwaltung noch jetzt die frühere Ablehnung lebhaft bedauert.

Kollege Ende sagte damals im Architektenvereine, er lasse es sich nicht nehmen, dass eine große Sache mit Kleinigkeiten tot genörgelt sei.

Der Gedanke von damals ist in seiner Hauptsache noch immer richtig und besonders unter Berücksichtigung der großartigen Pergamenischen Erwerbungen. Er ist insbesondere, wenn man auch von meiner Bearbeitung absieht, allgemein finanziell richtig, wie früher schon Camphausen anerkannte, und zwar wesentlich deshalb, weil in der inneren Stadt der Grund und Boden Millionen kostet. Eine Verzettelung des Grundes und Bodens, wie getrennte Bauanlagen sie leicht herbeiführen, muss Millionen im Grund und Boden mehr kosten. Auch diese getrennten Anlagen kosten für das, was sie leisten, in der Anlage selbst mehr.

Der Packhof ist nicht mehr auf der Insel, wesentlich auch infolge meiner jahrelang fortgesetzten Bemühungen. Der Hauptablehnungsgrund einer größeren umfassenden Lösung ist demnach fortgefallen.

Das Interesse des Kronprinzen blieb auch nach der Entscheidung der technischen Baudeputation dem Entwurfe gewahrt. Dies geht aus nachfolgendem Schreiben hervor:

„Ich danke Ihnen bestens für die freundliche Überreichung des interessanten Aufsatzes über Ihr Projekt zur Umgestaltung der Museumsinsel, dem ich wegen seiner genialen Auffassung und trefflichen Durcharbeitung nach wie vor Meine volle Anerkennung und Bewunderung zolle.

Berlin, den 14. Februar 1876.

Friedrich Wilhelm, Kronprinz.

An den Königl. Baurat Herrn Orth

hier."

Ich wurde auch längere Zeit nachher noch von dem Kronprinzen dem Erbprinzen von Sachsen-Meiningen und dem Prinzen Heinrich als der Schöpfer des Museumsinselgedankens in einer Form vorgestellt, welche jeden Zweifel an dem fortdauernden Interesse für diesen Entwurf ausschloss. Ich habe andererseits auch selbst aussprechen hören, dass der Kronprinz später kaum noch erwartete, von seinen großen Wünschen zunächst etwas erreichen zu können.

Jetzt, wo es scheint, dass man das Bild des Kaisers Friedrich in Erz mit der Anlage der Museumsbauten dauernd verknüpfen will, wer wird da den Wünschen des Kaisers Friedrich noch Gestalt zu geben wagen, gegenüber der früheren kleinlichen Intrigue, die dazu dem Staate Millionen kostet?

Mag meine Person dabei wie bei der Stadtbahn ausfallen, obwohl Personenfragen auch Sachenfragen sind! Dank verlange ich nicht für meine jahrelange nie entschädigte Arbeit; möge der große Gedanke einer umfassenden Anlage aber entsprechend den Wünschen des Kaisers Friedrich noch gerettet werden! Ich hoffe auch da auf unseren Kaiser, welcher seine eigenen Wege geht, auch gegenüber der Büreaukratie.

PFLANZEN-ORNAMENT.

VON *E. GRASSET.*

Wer die geistvollen Illustrationen zu den Haymondskindern, und die unlängst erschienenen Monatsbilder und Affichen des Künstlers kannte, musste mit Spannung dem angekündigten Werke „Die Pflanze und ihre ornamentale Verwendung" entgegensehen. Nunmehr ist die erste Lieferung erschienen[1]) und eine Einleitung im Lapidarstil macht uns mit dem Gedankenkreise bekannt, aus dem die Arbeiten der Künstlergruppe unter der Führung Grasset's hervorgegangen sind. Grasset will keine „neue Kunst" erfinden, eine Sache, die übrigens unmöglich ist, er will sich mit dem Versuch begnügen, voranzuschreiten, indem er absieht von irgend einer Nachahmung der ornamentalen Kunst eines andern Zeitalters.

„Es ist notwendig, dass die Künstler unserer Tage sich in den Zustand der archäologischen Unwissenheit der Arbeiter von ehedem versetzen, jener, welche die schönen Dinge betrachteten, aber sie nicht „nachpausten" (qui regardaient les belles choses, mais ne les decalquaient pas). Seit dem Ende des letzten Jahrhunderts giebt es keine Tradition mehr, die man fortsetzen könnte, und auf die man sich stützen könnte; es ist also besser, sich ohne weiteres den klar erkannten Ursprüngen der Kunst zu nähern.

Der Entwurf muss aus den besonderen konstruktiven Gesetzen des Gegenstandes entwickelt werden, die Motive der Verzierung sind der Natur entnommen.

Diese natürlichen Formen können nur in der Weise angewendet werden, dass man sie in jedem Falle anpasst an das Material, das zur Hervorbringung des künstlerischen Erzeugnisses verwendet wird. Die Verkennung dieser einfachen Wahrheit bewirkte, dass alle Stile in Verfall geraten sind."

Grasset will kein selbständiges Kunstwerk liefern (bien loin de prétendre au chef-d'oeuvre); er und sein Kreis begnügen sich, der Industrie vor allem praktische Beispiele zu liefern, unter Wahrung des Grundsatzes: „Unerbittlicher Krieg der Nachahmung des schon Dagewesenen".

Eine bemerkenswerte Äußerung, die wohl der Hauptsache nach aus Pariser Verhältnissen erwachsen ist, finden wir betreffs der künstlerischen Frauenarbeit. „Was mich betrifft, so gehe ich vertrauensvoll und siegesgewiss in diesen Kampf, umgeben von einer bescheidenen Phalanx, aber einer frischen Truppe, denn sie zählt in ihren Reihen immer mehr junge Angehörige des weiblichen Geschlechts, und sie sind nicht die schwächeren in diesen Tagen, da das Leben hart geworden ist, umsoweniger, als das Pflichtgefühl bei dem starken Geschlecht oft abgestumpft ist, oder überhaupt fehlt, und nur ersetzt wird durch eine abscheuliche Eitelkeit, welche den Namen „dekorativer Künstler" (Ornemaniste) für eine ebenso große Beleidigung erachtet wie den Titel „Feldmesser".

Mit einer gewissen Feierlichkeit, wie vor einem schweren Kampf, ertönen diese Worte. Es ist als ob es sich um die Durchsetzung eines neuen Prinzips handle.

Auch für Frankreich, einem in künstlerischen Dingen außerordentlich konservativen Lande, scheint dies nicht mehr der Fall zu sein. Erinnern wir uns doch, wie bei der Ausstellung der Preisarbeiten von Lyon und St. Etienne, auf der Pariser Ausstellung von 1889, jene Entwürfe die großen Preise erhielten, welche sich in derjenigen Richtung bewegten, welche wir die naturalistische nennen; und wurden doch in Chicago 1893 unter den französischen Silberarbeiten gerade die Gefäße von Christofle am meisten bemerkt und gerühmt, welche sich am engsten an die Naturformen anschlossen.

Allerdings: denken wir uns in die dem französischen Geiste entsprechende Folgerichtigkeit hinein, so müsste ein harter Kampf entbrennen, wenn nun etwa die in festen Traditionen vielleicht zu sehr beharrende Möbelindustrie oder die größtenteils von der Imitation lebende Bronzeindustrie angehalten würde, sich in kurzer Zeit in der von Grasset angegebenen Weise umzuformen.

Aber die Geschichte ist immer, auch in Frankreich, karg gegen das Ideal, und es ist dafür gesorgt, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen.

Die „Alten" werden in ihrer Routine fortarbeiten, bis sie an den Einnahmen merken, dass sich im Geschmack des Publikums eine Wandlung vollzogen hat. Und diese Wandlung geht heutzutage rasch vor sich. Die Neigung bei Erfindung ornamentaler Muster auf die Natur zurückzugehen, liegt sozusagen in der Luft.

Die großen Verdienste Grasset's für die Förderung dekorativer Kunst sind unbestreitbar; er hat in Anlehnung an japanische Kunstübung eine originelle farbige Illustrationstecknik geschaffen, hat in seinen Haymondskindern die frühfränkische Zeit mit einer Art von hellseherischer Kraft erweckt, und in den Zierleisten dieses Werkes mit unerschöpflicher Phantasie Neues gegeben; er hat in den Monatsbildern Farbensymphonieen von durchaus neuen Wirkungen und von der anmutigsten Schönheit hervorgebracht, und sein Werk über die Pflanze wird — das darf man nach den ersten sechs Blättern schon sagen — die Bewegung der ornamentalen Kunst in naturalistischer Richtung erheblich fördern. Grasset ist eine ausgeprägte Charakterfigur unter der kleinen Schar der Pfadfinder, aber als den Bahnbrecher, der in hartem Kampf einer Welt gegenüber einen neuen Gedanken durchsetzt, — wie es seine Vorrede will — als solchen vermögen wir ihn nicht anzuerkennen. Und dies aus dem für ihn nicht verletzenden Grunde, weil die Bahn schon seit geraumer Zeit eröffnet ist.

---

1) La plante et ses applications ornamentales, publié sous la direction de *E. Grasset.* Librairie centrale des Beaux-Arts, E. Levy, 13 rue Lafayette, Paris.

Die Belege hierfür sind zahlreich seit 1856, als Owen Jones seiner „Grammar of ornament“ das 20. Kapitel „Leaves and flowers from nature“ einfügte. Was war es, das die dekorative Kunst der Japaner in den letzten drei Jahzehnten zu so durchgreifender Wirkung brachte? Doch nicht die Eigentümlichkeiten ostasiatischer Kultur, sondern die Tiefgründigkeit und Feinheit ihrer Naturbeobachtung.

Gottfried Semper hat in den Prolegomenen seines Werkes „Der Stil“ 1860 auch die Grundgesetze dargelegt, welche bei der Verwendung der Naturformen für die technischen und tektonischen Künste gelten. Im Jahre 1887 erschien das dreibändige Werk Anton Seder's, „Die Pflanze in Kunst und Gewerbe“, und wurde eines der meist gebrauchten und abgeschriebenen Vorlagewerke der Gegenwart.

William Morris und Walter Crane gingen im Geleite der Japaner und der Früh-Florentiner auf den Urquell der Natur zurück und formten in einigen Jahrzehnten die Innenräume ihres zäh konservativen Volkes vollständig um. Die amerikanische Architektur, die sich bis vor kurzem bei monumentalen Aufgaben streng an die Muster der Griechen und der Hochrenaissance gehalten hatte, wagte den kühnen Wurf, die Kapitelle des Fischereigebäudes in Chicago aus Wassertieren zu bilden, ein Vorgang, der an die Bildungen frühromanischer Architektur erinnert, wie denn gleiche Ursachen immer gleiche Wirkungen ergeben.

In der Gegenwart gönnt ein wichtiges Lieferungswerk, das sich in allen Werkstätten findet, „Dekorative Vorbilder“ (Tiere- und Pflanzentypen von J. Hoffmann, Stuttgart) der neuen Richtung bereitwillig Platz; zwei Kunstgewerbeschulen in Deutschland, die von Straßburg und von Mainz sind „modern“ im Sinne einer vorzugsweisen Berücksichtigung des Studiums der Naturobjekte; an der Schule von Karlsruhe hat sich, wie die Oster-Ausstellung zeigte, eine Schwenkung nach derselben Richtung vollzogen. Auch offizielle Kreise stehen den modernen Bestrebungen nicht feindlich gegenüber. Das Werk Meurer's „Pflanzenformen, vorbildliche Beispiele zur Einführung in das ornamentale Studium der Pflanze“, ist mit Unterstützung des preußischen Unterrichts-Ministeriums 1895 erschienen.

Wie man sieht, braucht also diese Thüre in Deutschland, England und Amerika nicht erst eingestoßen zu werden. Und auch in Frankreich — will es uns scheinen — handelt es sich nicht mehr um das Prinzip, sondern mehr darum, ob der Canevas, auf den die neu gewonnenen Muster eingetragen werden sollen, ein japanisch-englischer, wie bei Grasset, oder ein Pariser oder Lyoner sein soll; das ist aber ein häuslicher Krieg, den wir mit Interesse verfolgen können, aber in den wir uns nicht zu mischen brauchen.

Was die erste Lieferung des Werkes von Grasset betrifft, so giebt sie Bedeutendes und verspricht noch mehr.

Ebenso wie in dem Seder'schen Werke geht den stilisirten Darstellungen eine Tafel voraus, in welcher die modellgebende Pflanze mit der größten Genauigkeit und in allen ihren Teilen abgebildet ist, und zwar farbig abgebildet ist. „Wenn wir von Farbe sprechen“, sagt Grasset, „so meinen wir die wirkliche Farbe mit der ganzen Skala ihrer Töne, nichts von Grau, von dem Aschgrau, von dem Grabesgrau, dem kraftlosen Grau, denn es ist Zeit, die Farbe, dieses allmächtige Element, das heute so verkannt, so verunreinigt, so barbarisch angewandt ist, wieder in seine Macht einzusetzen.“

In der ersten Lieferung sehen wir die Schwertlilie und den Mohn, beide Motive mit mannigfaltiger Verwendung als Flächenmuster, Randleisten, Fries, in verschiedenen Graden der Stilisirung, in festen Umrissen und einfacher, meist glücklicher Farbengebung.

Die Art der Darstellung ist eine sehr sympathische. Die Umrisse und inneren Bewegungslinien sind lithographisch vorgedruckt, Schatten und Licht ausschließlich durch Lokaltöne hervorgebracht, entsprechend der Parole „Kein Grau“. Das ganze Werk wird 150 ornamentale Entwürfe enthalten, zur unmittelbaren Verwendung bereit; durch Analogieen wird man die Zahl ins Ungemessene steigern können.

Als Zeichner der einzelnen Tafeln sind *M. P. Verneuil*, *E. Hervegh* und *Marc Mangin* angegeben. Es war uns nicht möglich, festzustellen, wer davon jenem schwächeren Geschlechte angehört, welches Grasset als das stärkere erkannt hat.

Dies Zugeständnis enthält ein Lob und eine Bestätigung der Annahme Grasset's, wenigstens in dem Sinne, dass das Können der jungen Damen, falls solche an dem ersten Hefte mitgearbeitet haben, auf gleicher Höhe steht, wie das der Männer.

Straßburg i. E. *A. SCHRICKER.*

NEKROLOGE.

⊙ Dr. *Wilhelm von Henke*, früher Professor der Anatomie an der Universität Tübingen, ist daselbst am 17. Mai im Alter von 62 Jahren gestorben. Er hat sich auch um die Kunstwissenschaft durch seine Studien über die Gruppe des Laokoon und über die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike verdient gemacht.

*** *Der Geschichts- und Bildnismaler Julius Roeting*, Professor an der Kunstakademie zu Düsseldorf, ist daselbst am 22. Mai im Alter von 75 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Dr. *A. Milchhöfer*, bisher außerordentlicher Professor der Archäologie an der Universität Kiel, ist zum ordentlichen Professor daselbst ernannt worden.

WETTBEWERBUNGEN.

=tt. *München.* — Zu dem Wettbewerb zur Erlangung von Modellen für ein Friedensdenkmal sind zwanzig Arbeiten eingegangen. Der erste Preis von 2000 M. wurde nicht verliehen, den zweiten Preis von 1500 M. erhielt die gemein-

same Arbeit von *Franz Xaver Bernauer, Heinrich Wanderer* und *Leonhard Romeis*; einen dritten Preis von 1000 M. erhielt *Eduard Beyrer junior* und einen ebensolchen dritten Preis die Arbeit des Bildhauers *Drexler*. Angekauft wurden die Entwürfe von Professor *Maison*, Stadtbauamtmann *Grässel* und die gemeinsame Arbeit der Bildhauer *Düll, Heilmeier* und *Petzold*.

*** *Für den Neubau der Hochschule für die bildenden Künste und Hochschule für Musik in Berlin* wird mit einer Frist bis zum 31. Dezember 1896 ein Wettbewerb ausgeschrieben, wobei sieben Preise von 3000 bis 8000 M. zur Verteilung gelangen. Zu den Preisrichtern gehören nach dem Centralbl. d. Bauw. an Künstlern: Professor Adler und Geh. Baurat Hinckeldeyn, dann der bautechnische Rat des Kultusministeriums Spitta, Geheimrat Emmerich, Anton v. Werner, Fr. Schaper, Dr. Joachim. Von außerhalb sind zugezogen die Architekten: Professor Durm (Karlsruhe), Architekt Haller (Hamburg), Professor Licht (Leipzig) und Oberbaudirektor Siebert (München).

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

—:— *Die städtische Bildergalerie in Wien* kann neuerlich ein Geschenk ihres größten Mäcens, des Fürsten Johann von und zu Liechtenstein verzeichnen. Es ist ein Temperabild vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, das sich in der Kirche zu Ebenfurth befand. Das Bild zeigt die Figur des Apostels Jacobus des Älteren, der auf einen knieenden Ritter hinweist; ihm gegenüber sitzt auf einem Thronsessel die Madonna mit den Christuskinde auf dem Schoße. Der Ritter erhebt bittend die Hände zum Kinde empor. Unten ist ein Wappenschild angebracht. Auf dem unteren Teile des Rahmens des Votivbildes befindet sich eine Inschrift. Man vermutet Kölnische Provenienz.

*** *Auf der Internationalen Kunstausstellung in Berlin* sind die Ankäufe aus dem der Akademie zugefallenen Anteil des Reinertrages der vorjährigen Ausstellung bewirkt worden. Von plastischen Werken wurden ausgewählt: Die Reiterfigur eines Hunnen von Erich Hösel-Dresden und die Gruppe „Nach dem Sündenfall" von Nikolaus Geiger-Berlin. Beide Skulpturen sind in Bronzeausführung angekauft. Ferner hat die Ausstellungskommission aus demselben Fonds die folgenden acht Gemälde erworben: „Todesstunde" von Adolf Männchen-Danzig, „Sommersonne" von Evarisse Carpentier-Belgien, „Die Familie" von Gari Melchers-Paris, „Die Wahrheit" von George William Joy-London, „Vom Altar nach der Arena" von Rosello Luque-Rom, „Madonna auf dem Throne" von Heinrich Nüttgens-Düsseldorf, „Am Schöneberger Ufer" von Julius Jacob-Berlin und „Mondaufgang" von Wilhelm Feldmann-Berlin. Hierzu kommen noch eine Reihe graphischer Arbeiten. Zur Verfügung stand insgesamt die Summe von 43 500 M. Die Kunstwerke werden später den öffentlichen Sammlungen überwiesen werden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

* *Berlin.* — Die Aprilsitzung der *Archäologischen Gesellschaft* eröffnete Herr *Schöne* mit Vorlage und Besprechung der eingegangenen Schriften. Dann sprach Herr *Puchstein* über den Apollotempel in Syrakus, Herr *Winter* über zwei vom Berliner Museum jüngst erworbene Sarkophage aus Klazomenä, Herr *Schöne* über den illustrirten, soeben von Dr. H. Schöne herausgegebenen Kommentar des Apollonius von Kitium zu einer Schrift des Hippokrates und über die französische Übersetzung einer Schrift des Mechanikers Heron, die nur in einer arabischen Übertragung erhalten ist.

* *Berlin.* — Die Maisitzung der *Archäologischen Gesellschaft* eröffnete Herr *Conze* mit Worten der Erinnerung an *Carl Humann*. Nach Vorlage der eingegangenen Schriften sprach Herr *Poppelreuter* über die Entwicklung der ältesten troischen Keramik, Herr *Brückner* über Koch- und Backvorrichtungen in Troja, Herr *Diels* über den jüngst gefundenen delphischen Hymnus an Dionysos, wozu Herr *Pomtow* einige Nachträge gab, und zum Schluss Herr *Puchstein* aus Anlass der jüngst erschienenen „Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum" von Bethe über die Einrichtung antiker Bühnen.

VERMISCHTES.

*** *Der Zwist zwischen der Münchener Secession und der Künstlergenossenschaft* ist endlich, wie wir hoffen, zum Segen der Kunst, beigelegt worden. Wie die „Münchener Neuesten Nachrichten" melden, hat der Prinzregent Verfügungen getroffen, welche die Beteiligung der Secession an der alle vier Jahre stattfindenden internationalen Kunstausstellung im Glaspalast ermöglichen. Über die Modalitäten schweben noch Verhandlungen zwischen der Secession und der Künstlergenossenschaft. Letztere bleibt in der Nutznießung des Glaspalastes. Die Secession giebt vom 1. März 1898 an ihr eigenes Ausstellungsgebäude an der Prinz-Regentenstraße auf und bezieht das von dem Prinzregenten überwiesene Ausstellungsgebäude am Königsplatz behufs regelmäßiger Jahresausstellungen. Nach den „Neuesten Nachrichten" hat der Kultusminister von Landmann die Einigung vermittelt.

*** *Für die internationale Kunstausstellung in Berlin* hat der Kaiser die Verleihung von 20 großen und 70 kleinen goldenen Medaillen in Aussicht gestellt.

*** *Neue Funde in Griechenland.* Aus Delphi wird der Fund einer antiken Bronzestatue gemeldet. Man fand zuerst den untern Teil der Figur und drei Tage darauf die zugehörige obere Hälfte. Die Figur ist lebensgroß, wohl erhalten und angeblich von bester Arbeit, wie vermutet wird, ein Werk des fünften vorchristlichen Jahrhunderts. Die Haltung der Arme soll auf die Darstellung eines Wagenlenkers schließen lassen. Man glaubt, dass die Statue, die unterhalb des Theaters zu Tage kam, zu einem größeren Weihgeschenke gehört hat. — Die Ausgrabungen im Asklepiosbezirk zu Epidauros haben letzthin, in vier Meter Entfernung von der Stoa, zu der Aufdeckung der Fundamente eines im Grundrisse rechteckigen Gebäudes unbekannter Bestimmung geführt. — Auf der Insel Melos hat die englische Archäologische Schule ihre Ausgrabungen mit der Freilegung eines sehr großen Mosaiks von dreizehn Meter Länge und sechs Meter Breite begonnen, das in drei Vierteile geteilt, mit reichem ornamentalem Schmuck versehen ist. Man hofft, dass das durch gute Erhaltung und Reichtum der Farben ausgezeichnete Mosaik erworben und in das Centralmuseum in Athen überführt werden wird.

4.— *Mykene.* Nach der „Magdeburger Ztg." hat Professor Hermann Kluge in Köthen vor kurzem eine Entdeckung gemacht, die eine nicht unbedeutende Steigerung unserer Kenntnis der griechischen Vorzeit erwarten lässt. Auf den verschiedenen Gegenständen, die durch den Spaten Schliemann's und anderer Forscher an das Licht gebracht wurden, wie Schmuckgegenständen, Amuletten, Stelen etc., und zwar gerade auf solchen, die nachweislich den frühesten Zeiten entstammen, finden sich zahlreiche und verschiedenartige Bilder und Zeichen, die man anfangs wenig beachtete, da man in ihnen nur ornamentale Verzierungen des betreffenden Gegenstandes erblickte. Da war es der englische Alter-

tumsforscher Evans, der zuerst in jenen Bildern und Zeichen eine Schrift erkannte. Im Junihefte 1895 des Londoner „Athenäums“ brachte er zunächst die Mitteilung, dass er eine Schrift der sogenannten mykenischen Kulturwelt entdeckt habe, und im „Journal of Hellenic Studies“ veröffentlichte er dann einige Zeit darauf das Material und führte treffend den Nachweis, dass thatsächlich in jenen Bildern eine Schrift vorliege, die aus 82 Zeichen bestehe, mit der ägyptischen, phönizischen und kyprischen wohl verwandt, aber mit keiner derselben identisch sei. Alle Entzifferungsversuche, die Evans mit Hilfe der kyprischen Silbenschrift machte, führten jedoch zu keinem Ergebnisse, so dass er zur Annahme einer fremden, unbekannten Sprache seine Zuflucht nahm. Da setzte nun Kluge ein. Dieser ging von der Annahme aus, dass nach Lage der Verhältnisse die größte Wahrscheinlichkeit dafür spreche, dass jene Bilderschrift nur die Schrift des griechischen Volkes sein könne, die Sprache also griechisch sein müsse. Und diese Voraussetzung erwies sich denn auch als richtig. Kluge ist es kürzlich gelungen, die Zeichenschrift zu entziffern und mit unumstößlicher Gewissheit nachzuweisen, dass die Sprache jener Fundstücke wirklich die griechische ist, dass dieses Volk also bereits in der Zeit von rund 2500 bis 1000 v. Chr. eine Schrift besessen hat. In den verschiedenen Zeichen ist ein vollständiges Alphabet nachweisbar, für einige Laute finden sich bisweilen mehrere Zeichen, zum Teil ist es auch eine Silbenschrift. Die einzelnen Buchstaben werden vielfach nur durch die Körperteile, Kleidungsstücke, Waffen etc. der dargestellten Figuren gegeben. Die mit Hilfe dieses neuentdeckten Alphabetes bis jetzt gelesenen Inschriften auf den ausgegrabenen Funden enthalten zum Teil Weihungen mit besonderen Anliegen an die Gottheit, zum Teil sind es Zauberflüche und Amuletformeln, zum kleinsten Teile vielleicht Siegel. Nähere Untersuchung ergab, dass diese Schrift sich auch anderweitig vielfach findet; so sind die sogenannten Inselsteine teils Amulete, teils enthalten sie Zauberflüche. Besonders interessante Aufschlüsse erhalten wir durch diese Schrift über die Funde von Mykene.

Rom. — Das Mitglied unseres archäologischen Instituts Dr. *E. Hülsen* hat eine litterarische Entdeckung gemacht, welche vielleicht zu wichtigen Ergebnissen führen kann. Alle Schriftsteller des Altertums bezeugen, dass Hannibal gestorben und begraben ist in Libysse in Kleinasien, wo heute das türkische Dorf Gebseh steht; aber irgend eine weitere Spur des Grabmals ist nie entdeckt worden. Nun hat Dr. Hülsen in einem bisher unbekannten Fragment des „*βίβλος ἱστοριῶν*“ des byzantinischen Schriftstellers Johannes Tzetzes (12. Jahrh. n. Chr.) die Notiz entdeckt, dass Kaiser Septimius Severus auf dem Grabhügel Hannibals in Libysse ein Monument mit der Inschrift: „Hic jacet Hannibal“ hat errichten lassen. Damit ist der bisher vorhandene Zweifel, ob Libysse wirklich die sterblichen Überreste des großen Kathagers aufgenommen hat, beseitigt, und eine archäologische Untersuchung der Ruinen von Gebseh scheint nicht ganz aussichtslos; sie wird in der That in deutschen archäologischen Kreisen beabsichtigt. — Einem Bericht des englischen Gesandten in Cairo, Lord Cromer, über die archäologische Situation in Ägypten, ist zu entnehmen, dass der Erhaltung der Ruinen von Karnak dauernd Aufmerksamkeit zugewandt wird. Die betreffenden Arbeiten finden unter Leitung des Generaldirektors der Altertümer Morgan statt. Sie richten sich zunächst auf den großen Säulenvorhof im Tempel des Chensu, weil die Basen der Säulen besonders der Verwitterung ausgesetzt sind. Die von der ägyptischen Forschungsgesellschaft zur Aufstellung einer Pumpmaschine zur Entwässerung des Bodens der Ruinen bewilligte Summe ist aufgebraucht; Direktor Morgan stellt den Antrag auf Bewilligung der Summe von 1000 ägyptische Pfd. (1 Pfd. = 20.751 M.) zur Fortführung aller Erhaltungsarbeiten im nächsten Winter. Die Angelegenheit der Errichtung eines Museums der arabischen Kunst und einer Bibliothek der arabischen Litteratur befindet sich noch immer im Stadium der Vorbereitung. Ein dafür ausgearbeiteter Plan fand 1894 allerdings die Zustimmung der Kommissare der Staatsschulden-Verwaltung und wurde zur Ausführung ausgeschrieben, aber alle Bewerber überschritten die zu Grunde gelegte Summe von 38 000 ägyptische Pfd. Es ist deshalb ein neuer in engeren Grenzen gehaltener Plan ausgearbeitet und wird demnächst ausgeschrieben werden. Die Platzfrage für das Museum und die Bibliothek ist geregelt, sie werden im Abidin-Square gegenüber dem Haupteingang des Palastes des Khedive errichtet werden. Seinem Bericht über den Zustand der sarazenischen und älteren arabischen Monumente und über die einzuschlagenden Wege zu ihrer Erhaltung fügt Lord Cromer einen Sonderbericht Stanley's bei, den dieser bei Gelegenheit eines Besuches von Ägypten im vorigen Jahre entworfen hat. Stanley erkennt mit Wärme an, was in den letzten zwölf Jahren in dieser Beziehung und namentlich durch den Architekten Herr, Mitglied des Komitees zur Erhaltung der arabischen Bauten, geschehen ist. Auch auf diesem Gebiet spielt die Geldfrage eine leidige Rolle. Lord Cromer hat den Kommissaren der Staatsschuldenverwaltung den Antrag unterbreitet, für die bewährten Arbeiten der Rechnungsjahre 1896 und 1897 die Summe von 20 000 Frks. auszuwerfen. *v. G.*

VOM KUNSTMARKT.

Kölner Kunstauktionen. Bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln werden vom 8. bis 13. Juni d. J. versteigert: die hervorragende Kunstsammlung des † Oberhofmeisters Majors Frh. von Donop zu Weimar, sowie die Lagerbestände der eingegangenen Kunsthandlung W. J. Mercken in Aachen; vom 15. bis 17. Juni die Gemäldesammlung von Herrn Dr. Casimir Wurster in Straßburg i/Els.; ferner vom 18. bis 23. Juni die Bibliotheken der Herren v. Bavegem in Termonde, sowie des Verlagsbuchhänders H. Haendcke in Radebeul-Dresden, besonders über Kunstgeschichte. Kataloge zu allen Versteigerungen sind von obiger Firma erhältlich.

Berliner Kunstauktion. R. Lepke versteigert am 9. Juni die Galerie *Heckscher*, eine Sammlung moderner Gemälde und Aquarelle. Der Katalog führt 106 Nummern auf, darunter B. Vautier, J. Brandt, Calame, Gauermann, F. A. Kaulbach, Makart, Max, Pettenkofen, Rottmann, A. Schreyer, A. Seitz, Waldmüller, E. Verboekhoven, deren Bilder z. T. auch in Autotypie wiedergegeben sind. — Dasselbe Kunst-Auktionshaus bringt am Mittwoch, den 10. Juni 1896 eine Sammlung von wertvollen Ölgemälden bedeutender alter Meister aus einer bekannten Wiener Sammlung nebst einem Anhange aus anderem Besitz zur Auktion. Die Objekte können am 7. und 8. Juni von 10—2 Uhr besichtigt werden.

Leipzig. Die umfangreiche Bibliothek des kürzlich verstorbenenen Geh. Rates J. Overbeck, welche besonders reichhaltig auf dem Gebiete der Kunstarchäologie in allen Sprachen ist, ist von Karl W. Hiersemann erworben worden und kommt demnächst zum Verkauf.

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 17.

Franz Simm. — Frühjahrs-Ausstellungen in New York. Von P. Hann. — Die Keinerausstellung des Künstlervereins „Paranoia“. Von Hermann Tarbutt. — Ausstellungen und Sammlungen.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN — BERLIN SW.
Heugasse 58. — Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 28. 4. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

BING'S „L'ART NOUVEAU“.

VON *OTTO FELD, PARIS.*

Herr Bing hat sich zweifellos durch die Art, wie er jahrelang seinen Handel mit Japanwaren betrieben, ein gewisses Verdienst um die Kenntnis und Wertschätzung japanischer Kunst auf dem Kontinent erworben. Die Publikation, mit der er das Interesse für die Sitten und die Kunst jenes Landes, dessen Kunsterzeugnisse er auf den Markt brachte, rege zu halten bestrebt war, der „Japanische Formenschatz“, brachte Künstlern und Kunstfreunden Anregung und Belehrung. Die japanischen Waren, die aus dem Bing'schen Magazin in die Sammlungen oder die Salons der Liebhaber wanderten, waren fast ausschließlich wirkliche Kunstprodukte und hatten nichts mit der billigen und schlechten Marktware gemein, die von anderen Stellen aus Europa überschwemmt haben.

Der Einfluss, den die Bekanntschaft mit der japanischen Kunst auf die Kunst Europa's ausgeübt haben soll, ist vielfach überschätzt worden. Wenn man z. B. das Auftreten des Impressionismus aus der Bekanntschaft abzuleiten sucht, welche die Begründer jener Richtung mit der anmutigen Kunst Japans gemacht hatten, so heißt das doch wohl die leitende Idee der Bewegung verkennen, in der nach einer Zeit sog. objektiver Naturschilderung die Erkenntnis von dem Reiz des Kunstwerkes als Offenbarung einer künstlerischen Persönlichkeit zum Durchbruch zu kommen suchte. Diejenigen Künstler, die aus der Betrachtung dieser fremden Werke zu lernen verstanden und den Reiz in der Anordnung der Flecken, den sie dort fanden, den feinen Geschmack in der Wahl der hellen fröhlichen Farben zu würdigen wussten, haben ja sicherlich einen gewissen Nutzen aus diesem Studium gezogen. Den blinden Nachahmern hat wie immer auch hier, wo ein Fremdes wahllos in ein anderes Milieu übertragen werden sollte, diese Bekanntschaft mehr Schaden als Nutzen gebracht. Sie sahen nur das Bizarre, das Neue, das Fremde, und in ungeschickter Nachahmung kamen qualvoll erklügelte unerfreuliche Resultate zustande.

Nun geht der Bestand Japans an Kunstwaren auf die Neige und Herr Bing hat den Raum, in dem einst japanische Produkte aufgesammelt waren, in einen Bazar für allerhand Arbeiten lebender Künstler und Kunsthandwerker umgewandelt, dem er den anspruchsvollen Namen „l'Art nouveau“ gegeben hat. Herr Bing ist vielleicht privatim ein feinsinniger Kunstliebhaber, auch wohl Kunstschriftsteller — er veröffentlicht eben eine Arbeit über Hok'sai[1]) — in dem Hause in der Rue de Provence, das die Inschrift „l'Art nouveau“ trägt, sind wir jedoch nicht, wie vielleicht manche erwartet haben, in einer Sammlung, sondern in einem Kaufhaus, in dem allerhand kunstgewerbliche und künstlerische Erzeugnisse zu einem etwas unruhig wirkenden Bazar vereinigt sind, dessen Titel mehr verspricht als er hält, als er zu halten imstande ist.

„Die neue Kunst!“ Welche Kunst ist denn diese „neue“?! Die Kunst Besnard's, Van der Velde's, Tiffany's, deren Arbeiten wir hier finden, oder die Kunst Menzel's, Carrière's, Thaulow's, die doch auch dort vertreten sind. Ist das die neue Kunst, was in den embryonalen Möbeln, die wir hier sehen, sich regt, oder in den geschmacklosen Skizzen Valloton's, oder haben wir sie in den geistreichen Arbeiten Meunier's zu suchen, die gleichfalls hier Unterkunft gefunden! Wir finden eine Menge zum

1) Ich folge der Bing'schen Schreibart Hok'sai. Ich selbst kann nicht beurteilen, ob diese oder die bisher übliche Hokusai die richtigere ist.

Teil sehr schöner Gläser und Fayencen, Stoffe, Möbel, Kacheln, Beleuchtungskörper, Bronzen, Schmuckgegenstände, Bucheinbände u. s. w. in allen möglichen Geschmack- und — Moderichtungen. Ergiebt die Gesamtheit von all dem die neue Kunst, so schlechtweg „die" neue Kunst?! Wer wird dieser neuen Kunst die Grenzen abstecken wollen? Wann hat sie begonnen? Mit Millet, mit Monet, mit Besnard oder mit Khnopff?! — Oder ist etwa „die neue Kunst", die Herr Bing meint, diejenige, deren Produkte man an sog. moderne Menschen verkaufen kann? —

Doch schauen wir uns zunächst einmal in dem Kaufhaus etwas genauer um! Den Hauptteil des Raumes nimmt ein Lichthof ein, auf dessen beiden Galerieen wir im ersten Stockwerk an den Wänden hinter einer Reihe sehr schöner Thongefäße in buntem Durcheinander eine Zeichnung von Menzel neben einer Lithographie von Maurou, ein rohes Pastell von Ranfft neben einer getuschten Zeichnung von Condey, einen sehr skizzenhaften Raffaëlli, eine etwas absichtlich in den Raum gebrachte Radirung Köpping's und ähnliches mehr noch finden. Die gegenüberliegende Wand füllt eine Sammlung sehr schönfarbiger Kacheln. Im zweiten Stockwerk einige entsetzlich geschmacklose, kindlich unbeholfene Sachen von Valloton, dicht dabei ein paar meisterhafte Arbeiten des köstlichen Humoristen Ibels, zwei sehr interessante Blätter farbiger Radirungen, einen schön gezeichneten und technisch sehr gut behandelten Akt von Köpping (Radirung), einige helle Landschaften von Sounier und ein paar stimmungsvolle Skizzen von Roussel. Im ganzen neben vielem Verfehlten ein paar hübsche Arbeiten, aus denen wir aber über ihre Schöpfer nichts erfahren, was wir nicht von anderen Ausstellungen hier schon über sie wissen.

Der Hauptwert scheint in dem Hause auf eine Anzahl kleinerer Räume gelegt zu werden, in denen augenscheinlich gezeigt werden soll, was die „neue Kunst" für die Gestaltung von Wohnräumen zur Verfügung hat. Durch ein kleines Vorzimmer betreten wir im Erdgeschoss einen kleinen Salon, dessen Hauptschmuck eine Reihe dekorativer Malereien ausmachen, die Besnard ausgeführt hat. Der Plafond ist eine vortreffliche Arbeit und reiht sich würdig neben die großen Leistungen des Meisters in der École de Pharmacie und im Hôtel de Ville. In der Mitte des Rundbildes sehen wir eine Figur, Sterne ausstreuend, die als ein Kranz anmutig bewegter Frauengestalten sie umgeben. Linienführung und Farbengebung sind von hoher Schönheit und das Bild wirkt in dem starken Ton und trotz der lebhaften Bewegungen der Figuren vornehm und dekorativ. In den elf Panneaux, die in die Wände eingelassen, landschaftliche Darstellungen geben, spricht ein starkvioletter Ton ein wenig zu kräftig und giebt mit der gelben Farbe des Sammetstoffes, mit dem die Möbel und Wände bekleidet sind, keinen erfreulichen Zusammenklang. Die Wirkung dieser Landschaften geht über das Dekorative hinaus und ist, wenigstens für den kleinen Raum, zu stark. Drei winzige Bänke, in die Nischen eingefügt, von deren Fenstern aus der Salon sein Licht empfängt, sind die einzigen Möbel in diesem Raum. Der in die Wand zurücktretende Kamin fügt sich mit seinen gelblichen Kacheln dem Ganzen gut ein. In zwei Vitrinen stehen schöne farbige Gläser.

Die Reihe der Wohnräume im ersten Stockwerk beginnt mit einem Rauchzimmerchen. Ein mächtiger, viel zu schwer wirkender Aufbau in Mahagoniholz nimmt die eine ganze Wandfläche ein. In unschönen wulstigen Linien baut sich über dem großen Sophasitz eine Rückwand auf, die einen Spiegel einschließt. Ein Bordgesims, das an den Fries anstößt, sucht nach oben einen Abschluss zu geben. Der rötliche dunkle Ton des Holzes mit der blauen Farbe des Sitzbezuges, auf dem zwei tiefgelbe Kissen liegen, zusammen mit der Schwere in der Linienführung des Möbels machen das Zimmer düster und unerfreulich. Ein ganz kleines kniehohes Tischchen mit vier mageren Beinen lässt die großen Formen des Sophamöbels noch drückender erscheinen. — Einem ähnlichen Missverhältnis begegenen wir in dem anstoßenden Esszimmer. Der riesige Tisch, der den größten Raum der Abteilung einnimmt, ist viel zu groß für das Zimmer, wie im Verhältnis zu den niedrigen Schränken, die wohl auch als Servirtische gedacht sind. Die Tischplatte des Esstisches ist in der Mitte durch ein etwas überhöhtes Feld unterbrochen, in das rötliche Kacheln eingelassen sind. Diese Idee mag neu sein, glücklich erscheint sie mir nicht. Soll dieses Feld, das doch wohl bei Benutzung der Tafel unbedeckt bleiben muss, die Schüsseln oder die Ziergeräte tragen?! — Es wird immer wie ein Fleck in dem weißen Tischzeug wirken. Sehr schön fügt sich in die Täfelung, die wie alle Möbel des Raumes aus Natur-Cedernholz gefertigt ist; auch hier der große mit grünen Kacheln bekleidete Kamin, den ein großes Tiffany'sches Transparent überragt, das von hinten beleuchtet wird. Zwei schwere Lehnstühle zu den Seiten des Kamins vervollständigen das Bild.

Der nun folgende Raum, ein Wohnzimmer oder Cabinet d'amateur oder dergl., wirkt mit seinen mageren Möbeln frostig und leer. Das gradlehnige Sopha, das sich von dem üblichen Bordsopha nur durch die Dürftigkeit des Holzgestelles und durch ein winziges Schränkchen unterscheidet, das über dem langen Bord kaum 30 cm hoch sich erhebt, die Schränkchen mit allerhand Vorrichtungen, um Mappen und Bücher u. dergl. unterzubringen, die niedrigen Fauteuils, deren ungepolsterte Armlehnen so weit von einander entfernt stehen, dass man nur schwer die Arme aufstützen kann, geben kein angenehmes Ganzes. Hier, wie an allen den Möbeln, die wir in den Räumen finden, ist jede Zierat ängstlich vermieden. Aus Furcht, von einem der alten Stile entlehnen zu müssen, was man selbst zu erfinden nicht im

stande war — einen organisch dem Ganzen sich fügenden Schmuck — hat man ohne jeden ornamentalen Schmuck aus mageren, bald geraden, bald ein wenig gebogenen, hie und da ein wenig verdickten Holzleisten die Gestelle der Gerätschaften gefügt. Wären die verschiedenen Stühle und Bänke und Sophas u. s. w. nicht mit Stoff bekleidet oder mit Kissen belegt, so würde man glauben, sie warten noch der Hand, die sie vollenden soll. Wie sie da sind, sollen diese mageren Dingerchen wohl ein Protest gegen die traditionellen und oft ja sicher geschmacklosen Verzierungen sein, die unsere Tischler gewöhnlich anbringen, sind aber leider so nur — ein Armutszeugnis.

Der Gedanke, der hier zu Grunde zu liegen scheint, ist, wenn auch nicht neu, an sich so übel nicht. Von aller unorganischen Zierat befreit, sollen die Gerätschaften nur ihre Bestimmung in ihren Formen zum Ausdruck bringen, soll jeder fremde d. h. jeder alte Stil vermieden werden, um sie zu schmücken. So hofft man gewissermaßen den Raum zu schaffen, auf dem der „neue" Stil der „neuen" Kunst sich äußern könne. Dieser neue Stil! Wieviel thörichte Versuche sind schon gemacht worden, um — so recht unsere Zeit kennzeichnend — gewaltsam, eiligst herbeizuführen, was doch nur ganz allmählich, ganz langsam, ganz organisch sich entwickeln kann. Man will mit Vorsatz schaffen, was nur als der unbewusste Ausdruck der Zeiten sich bildet. Ich fürchte, der Stil unserer Tage ist und wird bleiben — die Stillosigkeit. Die Ratlosigkeit, das Suchen und Tasten nach allem Möglichen, das durch unsere Zeiten geht, kommende Geschlechter werden es wohl auch aus unserer Kunst und unserem Kunstgewerbe, als bezeichnend für unsere Epoche, herauslesen. Das ist schmerzlich, aber nicht so schlimm, wie man gemeinhin glaubt annehmen zu müssen. Man darf sich eben nur der Erkenntnis nicht verschließen, dass verschiedene Zeiten verschiedene Aufgaben zu erfüllen haben. Die unsere scheint anderen als künstlerischen gewidmet zu sein — intellektuellen. Der Befreiungskampf der Geister, den wir miterleben, muss erst zu Ende gekämpft werden, die neuen Ideen, die sich ans Licht drängen wollen, müssen für immer zurückgedrängt werden oder zum wirklichen Siege gelangen, wir müssen wieder haben, wonach wir jetzt ringen — eine einheitliche, allen giltige Weltanschauung, dann wird ein glücklicheres Geschlecht der künstlerischen Früchte sich erfreuen dürfen, die der Sommer der geistigen Reife bringen wird!

Für uns gilt es, wachsam den Boden bereiten, auf dem jene ernten werden. Eine schwere aber segensreiche Aufgabe! —

Ob diese erfüllt wird, wenn man einem neurasthenischen Geschmack schmeichelt, der, von der Überfülle von Genüssen geschwächt und ermüdet, nun in einer gesuchten Einfachheit einen neuen Kitzel verlangt?! — Denn um anderes handelt es sich hier nicht. Die Bestrebungen, die wir hier sehen, laufen parallel mit jener neuesten Modekrankheit, die mit dem Gefallen an einer primitiven Kunst kokettirt, deren keusche Reinheit den hysterischen Seelen ihrer fin de siècle-Bewunderer doch so unendlich fremd ist und fremd bleibt. Eine neue Mode — die vielleicht bald durch eine andere wieder abgelöst werden wird.

Der Raum fehlt hier, weiter darauf einzugehen. Erwähnen wir die schöne Wandbekleidung und noch Portièren des nächsten Raumes, in hellgrauem Sammet, in den mit Säure dunkle Blumenmuster in gefälliger Zeichnung eingeätzt sind, und werfen wir einen Blick in den letzten Raum, wo auf grauer Tuchbekleidung schmale hellgelbseidene Vorhänge angebracht sind, auf denen in zarten Farben figürliche Darstellungen gemalt sind, und wandern wir hinunter in das Erdgeschoss, in dem in einem hellen dreifensterigen Saal wie im Lichthof zumeist eine Sonderausstellung von Werken eines lebenden Künstlers uns bereitet ist. Wir haben hier schon sehr interessante Kollektionen vorgeführt bekommen, die Arbeiten Meunier's, Legrand's und anderer. Gegenwärtig finden wir hier eine Reihe von Studien und Bildern des Malers *Eugène Carrière*.

Eine eigenartige Kunst tritt uns hier entgegen, reizvoll, geheimnisvoll, melancholisch! In einem grauen Nebel schwimmen die Gestalten; mehr wie Schemen denn wie Menschen von Fleisch und Blut, tauchen sie vor uns auf, wie Erinnerungsbilder, die in stiller Dämmerung vor uns hintreten. Mit ernsten Augen schauen uns diese Köpfe an, um die Mundwinkel zuckt es wie in stillem Schmerz; müde Menschen ruhen in weichen Kissen, schlanke, weiße, überzarte, nervöse Hände leuchten aus der Dämmerung, blasse Kinder lächeln schmerzlich unter dem weichen Mutterkuss. Eine melancholische Trauer liegt über diesen Figuren; sie leben in schmerzlichem Sinnen in einem Traumlande, in dem die helle Sonne nicht scheint, die Vögel nicht lustig zwitschern, kein fröhliches Menschenlachen aus heller Brust erklingt, in dem die Blumen nicht farbig und leuchtend und bunt sind und der Himmel nicht blau, in dem nicht Hass noch Liebe in heißen Menschenherzen glüht, nicht brennender Schmerz noch stürmisches Verlangen, in dem nur eine stille Resignation die Seelen füllt und die Luft ein leise klagendes Klingen! — Alle Formen verschwimmen, nur hie und da tauchen einmal eine helle Hand, eine weiße Stirn, ein paar dunkle Augen aus den blassen, grauen, müden Tönen auf, die ganz selten ein zartes Rosa unterbricht. Aber eine Meisterhand weiß in diesen verschwimmenden Flecken uns die Erinnerung an die vollen Formen zu wecken, und ein unendlich feines Abwägen der zarten Töne lässt uns die vollere Farbe in diesen Bildern kaum vermissen. Nur ein Accord, — aber dieser von hoher Schönheit und Reinheit, nur eine Seite aus dem reichen Buche des menschlichen Seelenlebens, — aber diese inhaltsreich und gedankentief. Nur ernste sinnende Menschen finden wir in den Porträts, aber wir können ihnen bis auf den

Grund der Seele schauen! Herrlich ist das Porträt Daudet's, der in einen weichen Sessel gelehnt, mit seitwärts gewendetem Kopf in die Ferne schaut, während sein Töchterchen sich an ihn schmiegt. Nichts von der Pose dessen, der da weiß, dass er beobachtet wird. Weit, weit fort scheint die Seele des Dichters bei schmerzlich lieben Erinnerungen! — Auch ein kleineres Porträt einer Dame in einem Interieur wirkt fein und stimmungsvoll. Das leise Rosa der Schleifen, mit denen das Kleid geschmückt ist, der tiefe Ton des Teppichs mit allen den zarten grauen Noten giebt einen schönen Zusammenklang. Wo wir auf einer großen Leinwand sechs lebensgroße Figuren, die Porträts eines Elternpaares mit seinen vier Kindern vereinigt finden, wirkt die gleichmäßige Wiederholung derselben Seelenstimmung ein wenig ermüdend. Auch das Porträt Goncourt's will mir nicht an die übrigen heranzureichen scheinen. Die Augen wirken etwas zu schwarz und der Kopf ist eigentlich leer. In einer Reihe von Studien, Köpfen, Blumen, Landschaften zeigt sich das wunderbare Formenverständnis und das eifrige Ringen des Meisters. Ein paar Frauenköpfe sind etwas farbiger als die übrigen Werke, wirken etwas kräftiger und sind doch sehr schön.

Wir haben kein Recht, mit dem Künstler zu streiten, warum er so und nicht anders die Welt sieht. Wo mit so vollendeter Meisterschaft ein Gewolltes erreicht wird, werden wir dankbar das Gebotene hinnehmen. Für diesen Meister giebt es nur Trauer und Schmerz! Wir Anderen aber brauchen darum nicht zu vergessen, dass draußen in der Welt auch noch Licht und Luft und Sonnenschein fröhliche Menschen umspielt.

BÜCHERSCHAU.

*** *Zur Inventarisation der Kunstdenkmäler.* Im Auftrage des Landeshauptmanns der Provinz *Schlesien* von Röder ist mit den Vorbereitungen zur Herausgabe des als Ergänzung zum Verzeichnisse der schlesischen Kunstdenkmäler geplanten *Bilderwerkes Schlesischer Denkmäler* begonnen worden. Mit der Ausführung wurde der Provinzialkonservator Landbauinspektor *Lutsch* beauftragt, dem auch das frühere Inventarisationswerk verdankt wird.

*** *Der illustrirte Katalog der internationalen Kunstausstellung in Berlin* ist jetzt ebenfalls im Verlage von *Rud. Schuster* in Berlin erschienen. Der stattliche Band enthält außer dem Text in zweiter Auflage, welchem auch bereits die Saalnummern beigefügt sind, ca. 230 Illustrationen der ausgestellten Kunstwerke und wird jedem Ausstellungsbesucher eine willkommene Erinnerung sein. Der Preis ist, trotz der weitaus größeren Reichhaltigkeit als in früheren Jahren, auf 2 Mark festgesetzt worden.

NEKROLOGE.

*** *Der Genre- und Tiermaler Casimir Geibel,* ein Schüler von A. v. Ramberg und Pauwels, ist am 22. Mai im 58. Lebensjahre in Weimar gestorben, wo er seit 1863 ansässig war.

*** *Der englische Geschichtsmaler Edward Armitage,* Mitglied der Royal Academy in London, ist am 24. Mai in Tunbridge Wells im Alter von 79 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Dr. Eduard Firmenich-Richartz,* der sich in neuerer Zeit besonders durch seine auf die Erforschung der Kölnischen Malerschule gerichteten Studien bekannt gemacht hat, hat sich an der Universität Bonn als Privatdozent für Kunstgeschichte habilitirt.

WETTBEWERBUNGEN.

*** *Das Preisgericht für die Konkurrenz um den Neubau des Rathauses in Hannover* erkannte den ersten Preis (12000 M.) dem Professor *H. Stier* in Hannover, den zweiten Preis (8000 M.) dem Architekten *Koessen* in Leipzig, zwei dritte Preise (je 5000 M.) den Architekten *Schmidt* in Chemnitz und *H. Seeling* in Berlin und zwei vierte Preise (je 3000 M.) den Architekten *Klingenberg* in Oldenburg und Geh. Baurat *Eggert* in Berlin zu. Die Bausumme beträgt 4500000 M.

DENKMÄLER.

=tt. *München.* — Der hiesige Bildhauer *Hermann Hahn* hat die Büste des Gründers der Würzburger Universität Julius Echter von Mespelbrunn modellirt und das nunmehr in Stein ausgeführte Kunstwerk wird als Pendant zu der Büste des Prinz-Regenten Luitpold von Bayern in der rechten Nische des Mittelbaues am neuen Kollegienhaus in Würzburg Aufstellung finden. Fürstbischof Julius wurde vom Künstler mehr als Rittersmann in der spanischen Tracht des sechzehnten Jahrhunderts zur Darstellung gebracht.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Düsseldorf. — *Hans Völker* sandte eine Kollektion von Landschaften, mit denen er nicht zu erwärmen, geschweige denn zu begeistern vermag. Obgleich ein geschickter Könner, geht ihm doch tiefes Empfinden ab; oft sogar jener Hauptfaktor des Landschafters, das Auge für die charakteristischen Momente der Natur, und wenn er groß zu sein versucht, wie in dem Bilde „Vision“, so ist er es nur an Umfang, nicht an Eindruck. Am unsympathischsten, trockensten, inhaltlosesten wirkt er als Schilderer Italiens, am vorteilhaftesten in einigen zarten Frühlingsbildern aus dem bayerischen Gebirge. — *Ed. Fischer,* ebenfalls mit einer ganzen Reihe von Landschaften vertreten, könnte ein Schüler Heffner's sein. Er wirkt genau wie Heffner, nur dass er einen Ton dunkler, schwermütiger im Kolorit ist. Sonst die gleiche Wahl des Naturausschnittes, die gleiche Vorliebe für zart rankende Bäume an stillem Wasser und für silbrige Sonnenstrahlen, die mühsam durch dunkle Wolken glitzern, die gleiche eindringliche, fast ciselirte Mache, dann überhaupt die gleiche empfindungsschwächliche Wiedergabe der großen Natur, deren Puls, Saft und Mark seiner Kunst fehlen. Sie ist das sublime Präparat eines träumerischen Temperamentes, das hin und wieder sogar Anwandlungen der Vorliebe für düstere, große Stimmungen der Natur hegt, aber nur als Folge des eigenen, entgegengesetzten zarten Empfindens, sich schließlich der Natur nur naht, nicht hinein verwebt. Daher wirkt diese Kunst wie eine Filigranarbeit von zarter

Frauenhand, wie eine sorgsame Stickerei, nicht wie leidenschaftlich auf die Leinwand übertragene Natur. — *Mackensen*, das Haupt der Worpsweder, sandte uns sein neuestes Bild „Trauernde Familie“. Es ist eine erschütternde Episode norddeutschen Bauernlebens, die er vor uns entrollt: Eltern und Geschwister an der Leiche des Jüngsten. Mackensen hat in seiner Art weder monumentale Größe, noch die Eigenschaften einer Persönlichkeit, die vollauf den Stempel der heutigen Modernen trägt, im Sinne ihrer Neigung zur Mystik, ihres Neu-Katholizismus (im weitesten Sinne dieses Wortes) und dann ihrer vornehmen Morbidezza-Stimmungen des Kolorits. Seine Kunst hat in jeder Beziehung etwas schlicht Bürgerliches, Protestantisches. Er hat sie aus dem Acker seines Heimatlandes wachsen lassen, damit sie sich kräftig und empfindungstreu entfalte. Das Seelenleben derber Bauernnaturen, das nur bei Vorfällen obiger Art durchbricht, mit feinem Verständnis beobachtet und mit schlichtem, aber markigem Pinsel hingeschrieben, das ist Mackensen's Kunst. Sie hat fast etwas Skandinavisches, wirkt wie eine Bauernerzählung Arne Garborgs, oder ein Bild von Krogh. Mackensen wie auch *Modersohn*, die besten der Worpsweder, verdanken ihr jetziges Können und die Zugkraft ihrer Kunst nicht einer großen originellen Begabung, vielmehr dem täglichen Verkehr mit der Natur und dem Aufgehen in dem Leben, das sie schildern. Sie waren von Hause recht bescheiden begabt. Aber gerade aus diesem Grunde wurde diese Malerkolonie eine interessante Erscheinung, ihr Erfolg ein Mahnwort an die Künstler, indem er beweist, wie die Kunst sich aus einem tiefen, intimen Leben heraus kräftig entwickeln kann, einem Leben, dessen Odem wir beständig atmen, einem Leben, mit dem wir uns eins fühlen; das ist für das Gedeihen der Kunst das Notwendigste. Den besten und modernsten Künstlern von heute aber fehlt, infolge ihrer aus der modernen Empfindungsverfeinerung entspringenden Reflexion, die Unmittelbarkeit zum Leben, die es unbewusst und beständig, tief und in harmonischer Ruhe ausschöpfen, genießen und gestalten lässt, die Werke zu Manifestationen des Lebens machend. Daher ist die heutige Kunst nicht mehr die Frucht des einheitlich gebundenen Lebensgenusses, was sie beim Naturalismus noch war, nicht mehr ein am Herzen des Künstlers erwärmter, mit seinem Blut genährter, lebender Organismus, — sie ist, zwar individuell gefärbt, nur das Resultat der Reflexion. Daher hat sich die ganze mystische, neu-englische, Botticellistische Kunstströmung (die den stilhungrigen Nerven anfangs und bei ihren Urhebern willkommen war) nun bei ihrer Verallgemeinerung als ein Petrefakt erwiesen; sie gleicht mehr den getrockneten Blumen eines Herbariums als den saftigen Kräutern der Natur. Sie ist, als Reaktion auf den Naturalismus, über das richtige Ziel hinausgeschossen; es gilt wieder mehr zur Natur zurückkehren, mit all unseren modernen Empfindungen natürlich. Da könnte nun ein Naturleben und Schaffen, wie das der Worpsweder, das Seine thun, den Künstler zum Leben zurückführen, das Vermögen zur Unmittelbarkeit anbahnen, die Eindrücke und Gefühle wieder tiefer dringen, in der Seele des Künstlers zum eigenen Organismus auswachsen lassen, statt sich als lebloses, dürres Erzeugnis der Reflexion abzulösen; es würde der flachen Mystik von heute der Odem des Lebens wiedergegeben und eine tiefe, vom Leben gereifte Seelenkunst entstehen, die eine erhabene Ruhe ausstrahlt, wie alle vom Leben gereiften größten Kunstwerke: die Schöpfungen eines Millet oder Böcklin. *SCURATOW.*

Düsseldorf. — Augenblicklich sind hier drei Maler vertreten, die man schon Maler des „Weibes“ nennen könnte, denn sie haben mit Vorliebe immer wieder, doch in sehr verschiedener Auffassung und mit sehr verschiedener Tiefe, dies Thema behandelt: *Jan van Beers*, *Gabriel Max*, *Félicien Rops*. — *Jan van Beers*, einst in aller Mund, wird heute nicht mehr erwähnt, wenn es sich um ernste Fragen der Kunst handelt. Und mit Recht. Wenn man nach jahrelanger Pause vor seine Werke tritt, vermisst man wirklich alles, was heute in koloristischer Wertung und Malweise von einem Künstler gefordert wird. Er hat nur eine Kenntnis des oberflächlichen, äußerlichen Reizes der Wirklichkeit. Er versteht den Reiz der demi-mondaine, wie etwa Stevens den der Dame von Welt versteht. Van Beers' Weib ist ein dummes naives Kätzchen, ein Spielzeug des Mannes, das außer Kostümliebhaberei keine gefährlichen Leidenschaften hat. Diesmal giebt er uns die junge Halbweltlerin als „paresse“ nur in einen Schleier gehüllt auf den Fellen ihres Divans, in Pelz vermummt auf der Eisenbahn etc. In dem Bilde „die Rose“ ist er am besten; das ist die „femme de trente ans“. Diese Frau ist reizvoll, reif und aufgeblüht wie die Rose, deren Duft sie saugt. — Und *Gabriel Max* — wie hat dieser große Vorläufer der modernen Seelenmalerei nachgelassen! Warum hat er nicht vor Jahren den Pinsel aus der Hand gelegt? Wenn wir heute seinen Bildern in einer Ausstellung begegnen, so interessiren sie eben nur als Reminiscenzen an die Blüteperiode ihres Schöpfers, die nicht zu vergessen unsere Pflicht ist. Gabriel Max pflegt noch immer das gleiche Motiv, immer noch giebt er den böhmischen Frauentypus mit der kurzen breiten Nase, den vollen, wunden Lippen und den wie vom Weinen geschwollenen Augen. Wohl kein Typus hätte sich mehr für Max geeignet als dieser, wohl an keinem hätte er mehr das zeigen können, was er zeigen wollte und gezeigt. Er gab dies Weib immer in zwei Stadien: die Jungfrau in den leidenden Zuständen der Entwicklungsjahre und das Weib in dem müden Stadium des Hinwelkens. — Wie anders nun das Weib bei *Félicien Rops*, den man mit Recht einen der genialsten Künstler des Jahrhunderts nennen darf. Abgesehen davon, dass er als Radirer neben Klinger der Geschickteste der Gegenwart ist, ist er mir als Künstler manchmal sympathischer, weil mehr im Leben stehend, während Klinger oft in seinen philosophischen Abstraktionen und Ideenkonstruktionen zu erstarren droht. Félicien Rops ist der größte Psychologe des Lebens, und weil er des Lebens Rätsel lösen wollte, sein Werden und Vergehen schildern, seine Lust und ewiges Leid, hat er sich das Symbol des Lebens, das Weib, zu seinem Arbeitsfeld gewählt. Er ist der tiefste Psychologe des Weibes aller Zeiten, möchte man sagen, über ihn ließe sich ein Buch schreiben, und dieses Buch wäre gleichzeitig die Geschichte des Weibes. Doch weit entfernt, in der Seele des Weibes die Offenbarung des Idealen zu finden, ist sie ihm eine Stätte, da, wie in den Sumpfgegenden der Tropen, neben der üppigsten Blütenpracht, aus den gleichen Ursachen das Verderben todbringender Krankheiten lauert. Seine Weiber sind jedem Wanderer berauschende, aber giftige Blüten, sind lockende verführerische Engel der Hölle, dämonische Bräute des Satans, oder selbst blutgierige Megären. Sein Weib ist ein grausames Marterwerkzeug der Lust; das Weib, an dem der Mann zu Grunde geht, wie am Spiel und am Alkohol, eine willenlähmende Macht, die mit dem Mann Fangball spielt, eine Sphinx schließlich, immer gleich erhaben, gleich groß, deren nie zu enträtselndem Blick der Mann immer wieder folgt, wie dem Irrlicht im Dunkel der Nacht. Das alles ist das Weib bei Félicien Rops, und noch weit mehr. Selbst da, wo er dieses Gebiet anscheinend ganz verlässt, wie auf jenem Blatt, da er sechs Frauen aus der

Bretagne um einen Tisch versammelt, ist er wunderbar tief und unheimlich. Selbst diese Frauen sitzen, wie nur Rops sie gesehen, selbst unter ihnen geht das Gespenst des Fatalismus um, wie in einem Maeterlink'schen Drama.

SOURATOW.

A. R. *Das eigenartige Unternehmen einer „Christusausstellung"* ist von dem früheren schwedisch-norwegischen Vicekonsul, jetzigen Kunsthändler *J. Bierck* in München versucht und in Berlin, in mehreren entsprechend ausgeschmückten Räumen des Herrenhauses, zur Ausführung gebracht worden. Der Unternehmer war, wie er in der Vorrede zum Katalog sagt, auf den Gedanken gekommen, „ein Bildnis des Herrn, losgelöst von einer personenreichen Komposition und befreit aus einer mehr oder weniger sinnreich erdachten Handlung, als bloße Erscheinung einer religiösen Empfindung von mehreren Künstlern ausführen zu lassen". Seiner Einladung sind neun Künstler gefolgt. Andere, an die sich Bierck ebenfalls gewandt hatte, lehnten ab mit der Erklärung, „dass sie ihre Kräfte diesem idealsten Motiv nicht gewachsen erachteten". Die neun Maler sind die Düsseldorfer *F. Brütt* und *Arthur Kampf*, die Münchener *Karl Marr, Gabriel Max, F. von Uhde, Franz Stuck* und *Ernst Zimmermann, Hans Thoma* in Frankfurt a. M. und *Franz Skarbina* in Berlin, dessen ganze Kunstweise für eine Darstellung Christi, unter welchem Gesichtspunkt sie auch aufgefasst sein möge, am allerwenigsten geeignet ist. Skarbina hat denn auch nichts anderes als eine schwache Nachahmung des Uhde'schen Naturalismus geboten, während die anderen Künstler im Großen und Ganzen ihrer bekannten Eigenart treu geblieben sind. Nur F. Brütt, dessen Darstellungsart in neuester Zeit eine, wie uns scheint, nicht vorteilhafte Wandlung erfahren hat, ist ganz aus sich herausgegangen und hat uns einen breit und kräftig behandelten Christus in völlig moderner Auffassung hingestellt, der in der Morgendämmerung als Tröster in ein Krankenzimmer tritt. Der Unternehmer hat jeden Künstler zugleich aufgefordert, die Gedanken, die seiner Auffassung zu Grunde liegen, schriftlich zu fixiren, und diese im Katalog abgedruckten Bekenntnisse sind vielleicht noch interessanter als die Gemälde, die daraus erwachsen sind. Am meisten ist sich *Karl Marr* der Schwierigkeit seiner Aufgabe bewusst gewesen. Sein Urteil ist sogar so scharf und entschieden, dass es, streng genommen, das ganze Unternehmen richtet. Er schreibt: „Eigentlich ist eine Lösung der Aufgabe, Christus ohne jegliche erklärende Beigabe bildlich darzustellen, unmöglich. Ich gehe so weit zu behaupten, dass man eigentlich nicht recht zur Entscheidung kommen kann, wie sein Gesicht ausgesehen haben müsste. Es ist nur immer eine ganz ungewisse Vorstellung ohne bestimmte Gestalt und Formen, die ihren Reiz verlieren, sobald sie in dieser oder jener Art bildlich fixirt werden. Durch die bestimmte äußere Form wird unsere innere Vorstellung von Christus zerstört. Er dürfte den merkwürdigen, gewaltigen, grandiosen Geist, der in ihm wohnte, kaum in seiner äußern Erscheinung verraten haben. Ich verzichte vollständig darauf, die Aufgabe in irgend welcher Weise gelöst zu haben." Die anderen Künstler sind nicht so pessimistisch gestimmt. Ein Jeder verteidigt vielmehr seine Auffassung mit mehr oder weniger großer Beredsamkeit. So schreibt z. B. *Franz Stuck*: „Ich wollte vor allem ein Antlitz schaffen, bei dessen Betrachtung man sich sagen muss: ‚Dieser hat eine große Gewalt über die Menschen!' Ich habe versucht, dies hauptsächlich durch den Ausdruck des Auges zu charakterisiren. Im Gesamtausdruck wollte ich eine gewisse, wenn man so sagen darf, milde Energie darstellen, gepaart mit der leisen Wehmut, welche dem eigen ist, der die Leiden der Menschheit kennt." Dieses schöne Programm zu erfüllen, ist dem Künstler aber leider nicht gelungen. Sein in scharfem Profil nach links gewandter Christus sieht aus, wie ein rabiater Dialektiker aus der letzten Zeit der griechischen Philosophenschulen, wie ein streitsüchtiger Rabulist, wie ein hussitischer Fanatiker, der je eher desto lieber den Scheiterhaufen besteigen möchte. Wenn man jede dieser schriftlichen Äußerungen mit dem danach gemalten Bilde eingehend vergleichen wollte, müsste man ein Buch schreiben. Bei der täglich wachsenden Flut der Kunstausstellungen muss aber die „Kunstchronik" schließlich zu einem Herbarium werden, in welchem auch die seltsamsten Ausstellungspflanzen nur mit einem kurzen Klassifizirungsvermerk aufbewahrt werden können.

Eine neue Erwerbung der Dresdner Gemäldegalerie. Über ein vor kurzem von Direktor *K. Woermann* in Venedig erworbenes Gemälde berichtet derselbe im „Dresd. Journal" folgendes: „Es ist ein in der Kunstlitteratur bereits seit langer Zeit bekanntes und besprochenes Bild der ferraresischen Frührenaissance, der „heilige Sebastian" des *Cosimo Tura*, genannt Cosmè, ein Gemälde, das sich ehedem unter Nr. 57 in der bekannten Galerie Costabile zu Ferrara, seit der Auflösung dieser Sammlung aber im Besitze Guggenheims in Venedig befand. Das auf Holz gemalte, 1,71 m hohe, 0,59 m breite Bild zeigt die fast lebensgroße, nur mit weißem Lendentuche bekleidete Gestalt des jugendlichen Märtyrers, von elf Pfeilen durchbohrt, an die grüne Steinsäule eines stattlichen Portals gefesselt. Ein durchsichtiger Heiligenschein umgiebt das mit tiefschmerzlichem Ausdrucke gen Himmel gerichtete Haupt. Links schweift der Blick des Beschauers durch die halbgeöffnete schlichte Holzthür ins Freie hinaus; und ein geharnischter Krieger, der seinen Schild gegen den Sockel der Säule gelehnt hat, hält hier, auf die Stange eines feuerroten Banners gestützt, Wache bei dem wegen seines christlichen Bekenntnisses zum Tode verurteilten römischen Tribunen. Die beiden Hauptmeister der ferraresischen Schule des fünfzehnten Jahrhunderts, die sich im Anschluss an die strenge Schule des benachbarten Padua (Squarcione, Mantegna), aber nicht ohne Beeinflussung durch Piero della Francesca, den toskanischen Meister der Perspektive, zu einer gewissen herben, eigenartigen Größe entwickelt hatte, waren bekanntlich Francesco Cossa und Cosimo Tura. Tura war um 1432 in Ferrara geboren. Seit 1458 finden wir ihn hier im ständigen Dienste des Herzogs; 1495 starb er in seiner Vaterstadt. Er gilt als „der eigentliche Charakterkopf der ferraresischen Schule". Er und Cossa gehören gerade wegen der eigentümlich reifen Herbheit ihrer Formensprache, der festen, manchmal metallisch glänzenden Modellirung ihres Nackten, der vornehmen, keineswegs reizlosen Kühlheit ihrer Färbung und der absichtlichen Verwertung ihrer neu errungenen perspektivischen Kenntnisse zu jenen vollwertigen Vertretern der italienischen Frührenaissance, denen das vorige, in weichen Formen und Farben schwelgende Jahrhundert kühl und verständnislos gegenüberstand, während unsere Zeit sie wieder zu Ehren gebracht und vielfach gerade in ihren Werken die anziehendsten Schöpfungen der italienischen Kunst anerkannt hat. Gerade mit den ferraresischen Meistern dieser Richtung hat die Forschung sich erst in neuerer Zeit eingehend beschäftigt. Früher pflegte man sie unter sich und mit anderen zu verwechseln. Francesco Cossa war schon seit 1750 mit seinem schönen Verkündigungsbilde (Nr. 43) in unserer Galerie vertreten; aber sein Werk ging damals unter Mantegna's Namen. Umgekehrt galt unser neu erworbener

„Heiliger Sebastian“ Tura's vormals in der Galerie Costabile für ein Werk Cossa's, bis es auf Grund der hebräischen Inschrift am Sockel der Säule, die angeblich „Magister Laurentius Costa“ gelesen werden muss, für ein Jugendbild dieses Costa, des ein Menschenalter jüngeren Meisters erklärt wurde, der wahrscheinlich Tura's Schüler in Ferrara gewesen war, später in Bologna aber in einen „merkwürdigen Austausch“ mit Francesco Francia geriet. Als Jugendbild Costa's feierte Camillo Laderchi in seiner bekannten Schrift „La pittura Ferrarese“ (Ferrara 1856, p. 40) unseren heiligen Sebastian als „köstliches Bild“ (preziosa tavola); und als Jugendbild Costa's reihten auch noch Crowe und Cavalcaselle (Deutsche Ausg. V, S. 575) es ein, die freilich gerade aus diesem Grunde nichts Rechtes mit ihm anzufangen wussten. Neuerdings aber sehen die angesehensten Kunstkenner ein charakteristisches Werk Tura's selbst in dem Bilde. Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff) bezeichnet es noch in seinem letzten Werke „Die Galerie zu Berlin“ (Leipzig 1893, S. 56) als ein untrügliches Werk des Cosmè; und selbst Kenner, die nicht stets Morelli's Meinung teilen, haben ihm in diesem Falle zugestimmt. Morelli führt das Bild — unter der Voraussetzung, dass die Inschrift wirklich auf Costa deutet —, gerade als Beispiel dafür an, dass dem wirklichen Kenner sogar eine echt alte Inschrift weniger bedeute, als die künstlerische Handschrift des Meisters. Zeigt die Inschrift wirklich Costa's Namen, was sich ja feststellen lassen wird, so hat dieser vielleicht in den Nebendingen seinem Meister Tura geholfen und aus Scherz seinen Namen mit Buchstaben, die dieser nicht lesen konnte, daraufgesetzt. Sollte die Forschung aber auch, was freilich unwahrscheinlich erscheint, jemals darauf zurückkommen, die Hand Cossa's oder Costa's anstatt derjenigen Tura's in dem Bilde zu erkennen, so würde das seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung und seinem künstlerischen Werte, da diese Meister Tura völlig ebenbürtig sind, natürlich nicht den mindesten Abbruch thun. Unter allen Umständen bleibt es eine „preziosa tavola“ der ferraresischen Frührenaissance, die gerade deshalb in die Dresdner Galerie gehört, weil die ferraresische Schule in dieser Sammlung besonders gut und lehrreich vertreten ist, und schon jetzt nach Dresden pilgern muss, wer diese Schule gründlich studiren will. Auch als Seitenstück zu unserem in manchen Beziehungen ähnlichen, vom gleichen Zeitgeist, aber freilich von einer ganz verschiedenen künstlerischen Individualanschauung eingegebenen „Heiligen Sebastian“ von Antonello da Messina (Nr. 52, Saal d) gewinnt das Bild gerade in unserer Galerie ein erhöhtes Interesse. — Dass aber diesem ernsten, ergreifenden Bilde Cosimo Tura's nicht nur eine besondere kunstgeschichtliche Bedeutung, sondern auch ein eigentümlicher, packender künstlerischer Reiz innewohnt, wird jeder Kenner und Freund der italienischen Frührenaissance — und welcher Kunstfreund wäre nicht ihr Freund? — hoffentlich mit uns empfinden.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Aus Delphi* kommt eine überraschende Kunde, die jedoch bis auf gründliche Untersuchungen noch mit der nötigen Vorsicht aufzunehmen ist. Danach soll bei den dortigen Ausgrabungen ein Kunstwerk aufgefunden worden sein, dessen Schöpfer *Onatas* und *Kalamis*, also zwei berühmte Meister des 5. Jahrh. v. Chr. sind. Es handelt sich um eine kupferne Statue des Hiero, des Tyrannen von Syrakus, auf einem Viergespann. Wie der „Vossischen Zeitung“ geschrieben wird, ist das Kunstwerk unversehrt und unberührt bis auf den linken Arm, der abgeschlagen ist. Die ursprüngliche Farbe des Kupfers ist noch so schön erhalten, als ob das Werk eben erst aus den Händen seines Meisters hervorgegangen wäre. Überaus interessant sind die Augen, die aus einer anderen Masse eingesetzt sind und, völlig das Aussehen natürlicher Augen zeigend, der Statue gewissermaßen Leben einhauchen. Das Haupt ist mit einem Kranz geschmückt, zum Zeichen, dass Hiero mehrere Male in den pythischen Spielen gesiegt hatte. Die Thatsache des Sieges und die Weihung „eines kupfernen Wagens, auf dem ein Mann steht“ wird von Pausanias berichtet; ebenso ist Hiero auch auf sizilischen Münzen dargestellt. Die Regierungszeit des Hiero fällt in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts nach den Perserkriegen; er siegte nicht nur in den pythischen Spielen, sondern auch in Olympia, zweimal mit einem Rennpferd und einmal mit dem Viergespann. Der Wagen und die kupferne Statue sind von Onatas, dagegen die Rosse und die Kinder, die auf dem Wagen sitzend dargestellt waren, von Kalamis. Man gedenkt ein besonderes Museum in Delphi zu errichten, wo die Statue den Besuchern sichtbar sein wird.

VERMISCHTES.

*** *Stipendien für ungarische Künstler.* Ein ungarischer Edelmann, der nicht genannt sein will und der bereits mehrere Male große Summen zu mildthätigen Zwecken hergegeben, hat neuerdings dem Unterrichtsminister 110500 Fl. überwiesen, deren Zinsen zu Stipendien für in München und Düsseldorf studirende ungarische Künstler, vorzugsweise Landschafts- und Tiermaler, ohne Unterschied der Konfession bestimmt sind. Das Stipendium soll mindestens 1000 Fl. betragen.

VOM KUNSTMARKT.

Berlin. — Im Kunstauktionshause Rudolph Lepke kommt am 11. Juni d. J. die Antiquitäten- und Kunstsammlung aus dem Nachlasse des Professors M. H. zur Straßen, Direktors des Kunstgewerbemuseums zu Leipzig, unter den Hammer. Dieselbe enthält vornehmlich altchinesische Bronzen, vorzügliche alte Glasmalereien aus einer Apsis des Erfurter Domes, altspanische und indische Textilarbeiten, prachtvolle Fayencen und Steinskulpturen. Außerdem kommen eine kostbare Kollektion Stammbücher mit heraldischen Wappen aus dem XVI.—XVIII. Jahrhundert, Elfenbein- und Holzschnitzereien, Empirebronzen, Miniaturen u. a. m. zur Versteigerung.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. 1896. Nr. 2.

Stiftungen. — Neue Erwerbungen des Museums. — Der Meister der Nürnberger Madonna. Von G. von Bezold. — Das Gedenkbuch des Georg Friedrich Bezold, Pfarrers zu Wildenthierbach im Rothenburgischen. Von Th. H. — Die letzten Tage des Malers Georg Pentz. Von Dr. Alfred Bauch.

Christliches Kunstblatt. 1896. Nr. 5.

Über die bauliche Unterhaltung und Ausstattung unserer Gotteshäuser. — Beiträge zur Geschichte der deutschen Bauhütte. Von Dekan Klemm. (Forts.) — Die Erneuerung der Kirche zu Uhlbach. (Forts.) — Ein Gang durch Paris. Von Alfred Bach.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW., Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 29. 18. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE AUSSTELLUNGEN DER „NEW-GALLERY“ IN LONDON.

Die Direktoren des Instituts haben sich die ebenso verdienstvolle wie dankbare Aufgabe gestellt, in ihren Räumen, außer der jährlich wiederkehrenden Ausstellung moderner Meister, die gesamte Kunst einzelner Länder oder bestimmter Epochen zur Anschauung zu bringen. So fanden hier in vorangegangenen Jahren die höchst gelungenen Ausstellungen der Stuart-Periode, demnächst die der Tudor- und Welfen-Epoche statt. Hierauf folgte die Vorführung der Kunstbethätigung während der fünfzigjährigen Regierungszeit der Königin Victoria. Alsdann hielten die frühen Italiener und Venezianer hier ihren Einzug. Im Frühjahr war es die spanische Kunst, welche in die Räume der „New-Gallery“ einkehrte, und die aus zwei zusammenwirkenden Ursachen besonderes Interesse beanspruchte. Einmal weil uns hier eine chronologische und ununterbrochene Kette von Werken seit dem Jahre 1300 bis auf den heutigen Tag zur Besichtigung geboten wurde, und weil zweitens diese Bilder zum größten Teil aus Privatsammlungen stammten, die für gewöhnlich nicht zugänglich sind. Die eigentlichen Hauptträger der Ausstellung bildeten Velazquez und Murillo, da letzterer allein mit 38 Werken im Katalog genannt wird. Unter diesen nahm die „Maria Immaculata“ des Grafen von Northbrook eine der ersten Stellen ein. Das älteste, authentisch von Velazquez herrührende Gemälde, „der Wasserträger“, erregte schon aus genannter Ursache lebhaftes Interesse, das noch dadurch erhöht wird, dass das Bild nach der Schlacht von Vittoria sich im Wagen des fliehenden Joseph Bonaparte vorfand. — Goya, der den Übergang der alten zur neuen spanischen Schule vermittelt, gelangte durch einige seiner besten typischen, im Privatbesitz befindlichen Werke gut zum Verständnis, ebenso Fortuny durch 14 und Pradilla durch mehrere seiner eigenartigsten Werke. —

Die diesjährige Sommerausstellung moderner Werke, hält sich — einige das Niveau überschreitende Ausnahmen abgerechnet — nur auf gut mittlerer Höhe. Da gleichzeitig mit dieser Ausstellung auch die Royal Academy ihre Pforten öffnete, so wird den Künstlern die Entscheidung oft ungemein schwer, welchen von den beiden Kunstinstituten sie ihre wichtigsten Arbeiten anvertrauen sollen. Obgleich nun weder Watts noch Sir Edward Burne-Jones gerade ihre allerbesten Bilder hierher sandten, so finden wir doch recht Charakteristisches und Interessantes von ihnen. Watts' „Zeit, Tod und Gericht“, ein allegorisches Bild von kleinerem Umfange, lässt wiederum erkennen, dass es der Meister versteht, der Symbolik Leben und Bewegung einzuhauchen, so dass er uns überzeugt. Die „Zeit“ wird, entgegengesetzt der traditionellen Convention, nicht in einer älteren Figur, sondern vielmehr durch einen nervigen, kräftigen jungen Mann, „der Tod“ an dessen Seite dagegen durch eine Frauengestalt personifizirt. Ihr Auge ist trauernd zur Erde gesenkt, auf der zerstreut verwelkte Blumen liegen. Auch zwei andere Bilder, „Adam und Eva“ vor und nach der Erkenntnis, zeigen alle Vorzüge von Watts. Ein wirklich gutes allegorisches Werk ist insofern nicht leicht zu schaffen, weil, wenn es Erfolg haben soll, der Schlüssel zur Fabel leicht zu finden sein muss, und der Meister deshalb gezwungen wird, seinen Vorwurf auf gewissen allgemein anerkannten Vorstellungen aufzubauen. Ohne eine solche Basis bleibt das Bild für das größere Publikum meist unverständlich. Der Unterschied einer gelungenen Allegorie, wie auch *Olivier* eine solche schuf, und dem Gegenteil ließe sich leider sofort an andern Werken be-

weisen, welche nicht weit entfernt hängen. — Sir Edward *Burne-Jones* ist mit zwei Bildern vertreten, die durchaus seinen bisherigen Stil aufweisen, so dass Neues eigentlich über diesen anerkannten Meister kaum zu sagen wäre. Das eine der Werke betitelt sich „Der Traum Lancelot's in der Kapelle des heiligen Gral“ und das andere „Aurora.“ Letzere bildet eine Illustration zu einem mit Vorliebe citirten Verse Miltons, wie man denn überhaupt in England gern ein Kunstwerk nach Gedichten und Aussprüchen großer Poeten schafft. Die Einen sagen: die Verbindung der Poesie mit der bildenden Kunst ist das Höchste und Idealste, was sich erreichen läßt, die andern verneinen dies und behaupten, es beweise einen Mangel an selbständigen Ideen. Bei Burne-Jones aber hat man dergleichen nicht zu befürchten, und es ist denn auch die Illustration zu Milton's Vers: „Day's harbinger comes dancing from the East“, so eigenartig ausgeführt, wie sie wohl sonst niemand ersonnen hätte. Ein sehr charakteristisches Moment bildet hierbei die kleine mittelalterliche Idealstadt, welche die Göttin des Morgens, durch ihr Erscheinen belebt. In dem glänzenden Farbenton ihres Gewandes, auf welches das Licht von vorn und hinten zugleich strahlt, hat der Meister eine hübsche Aufgabe glücklich gelöst. Während in vorangegangenen Jahren die Wände bedeckt waren mit Werken aus der Schule der Praeraphaeliten und der Gefolgschaft Rosetti's, finden wir augenblicklich sonst kaum Erwähnenswertes mit Ausnahme eines kleinen, sehr sorgsam ausgeführten Madonnenkopfes von Miss *Isabel Dacre* und einer Madonna von Miss *C. Weekes,* beide in der Manier der frühen Italiener. *Walter Crane* figurirt auf der Ausstellung nur mit einem einzigen Bilde, das er „die Welle und der Regenbogen“ nennt, die er beide personifizirt hat. Die Komposition ist zwar mit überraschender, anziehender Phantasie entworfen, aber in der Farbengebung erinnert sie zu sehr an Turner's dritte Periode. Bekanntlich war dieser große englische Landschafter in seiner ersten Epoche ein beispiellos glücklicher Nachahmer Claude Lorrain's, in seinem zweiten Abschnitt eigenartig, in seinem Endlauf aber wirkte seine Phantasie überspannt und wurden seine gesuchten Lichteffekte ebenso wie sein Kolorit überreizt und maßlos. Personen, die nur nach Kupferstichen Watts und Burne-Jones beurteilen, kommen leicht zu unrichtigen Schlüssen. Beide sind zwar Symboliker, aber Burne-Jones der äußerste Idealist und Phantast im Kolorit. Ihre Werke leiden natürlich bei der Wiedergabe in Schwarz und Weiß, aber in höherem Grade diejenigen von Burne-Jones, da Watts Licht und Schatten kräftiger und markanter behandelt. Rosetti, Watts, Burnes-Jones, Walter Crane und Robert Fowler mit seiner vornehmen und feinen Symbolik sind ebenso charakteristisch für England, wie es Böcklin für Deutschland ist, aber in dem schließlich nicht abzuweisenden und mit elementarer Gewalt sich aufdrängenden Vergleich muss doch unser Meister sozusagen als der geborene Fabulist unserer Zeit anerkannt werden.

Alma Tadema, der für gewöhnlich die New-Gallery mehrfach beschickt, hat diesmal nur eine Familiengruppe ausgestellt. Den Meister selbst erblickt man im Hintergunde des Gemäldes. Mrs. *Alma Tadema* hat ein kleines technisch ausgezeichnet behandeltes Bild, „der Ring“ betitelt, eingesandt. — Hinsichtlich der Landschafter ist zu berichten, dass zwar eine ganze Reihe guter Werke vorhanden ist, jedoch keines, welches außergewöhnliches Interesse beanspruchen könnte. Weder jüngere Kräfte haben Werke geliefert, welche ihnen die Zukunft garantiren, noch ist von den älteren, auch in Deutschland bekannten Meistern, etwas geschaffen worden, das eine neue Etappe oder Wandelung ihrer Kunst erkennen ließe. In *Mac Whirter's* „Hochlandwetter“ ahnen wir nicht nur den Sturm, sondern wir sehen ihn voller Furie wüten und dahinrasen. „Ein Wanderer aus der alten Welt“ nennt sich ein Werk *Briton Rivière's,* in welchem ein Matrose eine mitten im Ocean liegende Felseninsel betritt, die nur von Seemöven bewohnt wird. Übrigens bildet dieses malerische Sujet, das gerade in England, als desjenigen Landes, das den Robinson hervorbrachte, sehr beliebt ist, auch für andere kolonialfreundlich angelegte Künstler ein ergiebiges Feld, ihrer Phantasie freien Spielraum zu lassen. *Oswald von Glehn* giebt uns zwar einen etwas düster gestimmten Herbsttag an der Themse; wer aber in England gelebt hat, weiß, dass solche Tage thatsächlich nur zu oft vorkommen. „Ein Stück Alt-Englands“ von *Thorne Waite* erinnert an Joshua Reynolds und Gainsborough. Ersterer war bekanntlich der Begründer der „Royal-Academy“ und ist es hieran anknüpfend der Ausspruch wohl gestattet: die englische Schule besitzt im allgemeinen den großen Vorzug, dass selbst bei ihren modernsten Mitgliedern die seit Jahrhunderten continuirlich wirkende Tradition niemals völlig von ihnen verleugnet oder unterbrochen wird, und sie somit nicht losgelöst in der Luft, sondern immer noch auf einer gesunden Basis stehen, woraus ihnen allerdings mitunter der Vorwurf der langweiligen Korrektheit erwächst. Die mythologische Fabel des Riesen Antäus, der unbesieglich bleibt, sobald er den Erdboden berührt, gehört mit Recht zu den tiefsinnigsten Erzählungen des Altertums.

Ich möchte den auf der Ausstellung vertretenen Professor *Giovanni Costa* nicht im eigentlichen Sinne zu den Engländern zählen, obgleich ein Anklang an Millais bei ihm vorhanden ist. Seine beiden italienischen Landschaftsschilderungen sind jedenfalls sehr erwähnenswert, so namentlich die Stimmung in „Carrara bei Sonnenaufgang“. Die Ansichten über Costa's Wert sind hier, ebenso wie vielleicht in Deutschland, hoffnungslos geteilt, je nach dem grundsätzlichen Standpunkt des Kritikers.

Die Realisten und Modernen wollen nichts von ihm wissen; sie sagen er sei conventionell, es fehle ihm die Gabe der richtigen Naturbeobachtung. Diesen erwidern die Gegner: das Schöne sei in der Hauptsache subjektiv und existire nur für die, welche es sehen und fühlen, für die Andern sei es aber ein leeres Wort ohne Inhalt. Ja, endlich von dritter Seite wird den Modernsten aller Modernen vorgehalten, dass Costa eigentlich zu ihnen gehöre, denn gewisse Details in seinen beiden Landschaften seien photographisch genau wiedergegeben. Costa verdankt seine Position hier zunächst dem verstorbenen Präsidenten der Akademie, Lord Leighton.

In Deutschland, woselbst *Lord Leighton* ziemlich allgemein objektiv anerkannt wird, lässt man sich solche klassische Akademiker, wie er war, wohl gefallen, während er hier schon bei Lebzeiten als ein fast überwundener Standpunkt galt, und zwar selbst bei gemäßigten Fortschrittlern. *De mortuis nihil nisi bene!* Soweit es den Privatmann Lord Leighton anbetrifft, konnte dies geschehen, aber als Präsident des ersten Kunstinstituts, als öffentliche Person und als Künstler, besitzt er selbstverständlich auch nach seinem Ableben nicht das Vorrecht, nur günstige Kritik an sich und seinen hinterlassenen Werken ausgeübt zu sehen. Die kleinlichen Kritiker aus dem Kreise seiner zahlreichen Gegner zerfetzen ihn daher jetzt nach Möglichkeit, und es bewahrheitet sich auf die Kunst übertragen, das vom Fürsten Bismarck in der Politik gelegentlich citirte Witzwort: „Wer Kegel schiebt, muss sich auch die Kritik des Kegeljungen gefallen lassen". Ein Freund deutscher bildender Kunst war Lord Leighton nicht! Alljährlich pflegte er in der ersten großen und öffentlichen akademischen-Sitzung einen längeren Vortrag zu halten über die Kunst irgend eines der maßgebenden Kulturstaaten. Vor einigen Jahren hielt er die betreffende Vorlesung über Deutschland, und da lautete sein Urteil über deutsche Malerei, Skulptur und Architektur in der Hauptsache abfällig. Seine Schlussworte gingen dahin: „Die deutsche Kunst hat, wenige Ausnahmen abgerechnet, durch die Wellen des Lichts nicht das Höchste geleistet, wohl aber das Herrlichste auf den Wellen des Tones zu uns herübergetragen." Unter den „Ausnahmen" sind Dürer und Holbein gemeint, die denn auch thatsächlich ungemein hoch hier bezahlt werden. Wie es den Anschein hat, ist die Opposition gegen Lord Leighton im Wachsen, und zwar derart, dass das von seinen Freunden in Bewegung gesetzte Projekt, für den Preis von 700 000 Mark sein hoch künstlerisch und unvergleichlich interessant eingerichtetes Wohnhaus, nebst den dort befindlichen Werken von seiner Hand, für den Staat anzukaufen, als gescheitert betrachtet werden muss. Dies in London sehr berühmte Künstlerheim steht auf klassischem Boden und gehört zu Holland-Park, dem Sitz des Grafen Ilchester, dessen gesamte Familie feinen Kunstsinn pflegt. In Holland-House, einem im Tudorstil erbauten Schloss, befindet sich eine wertvolle Gemälde-Galerie. In dieser ist unter andern das berühmte Selbstporträt Rembrandt's aus dem Jahre 1658. An diesen Umstand werde ich besonders durch die gute Photogravüre erinnert, welche in der „Grafton-Gallerie" ausgestellt ist, woselbst sich auch etwa 400 andere Photographieen befinden, welche die Illustrationen zu Dr. Bode's Buch über Rembrandt bilden, und das auch in einigen Monaten hier in englischer Sprache erscheinen soll. An Holland-House knüpft sich ein gut Stück englischer Geschichte und Kunst. In ersterer Beziehung genügen die Namen Cromwell, Fairfax, Karl I., Karl II., William Penn, Addison und James Fox, König Wilhelm III., der Schweigsame, und Königin Mary wohnten hier. Während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war das Schloss der Sammelplatz aller hervorragenden Künstler, und ebenso das Rendez-vous der politisch und litterarisch bedeutenden Persönlichkeiten der Whig-Partei. Für uns Deutsche besitzt endlich Holland-House insofern erhöhtes Interesse, als der Graf und die Gräfin Ilchester zu den wenigen Personen gehören, welche unser Kaiser und die Kaiserin bei ihrem jeweiligen Aufenthalt in London mit ihrem Besuch zu beehren pflegen.

Auf die Ausstellung zurückkommend, soll von *John Collier* ein ansprechendes Genrebild erwähnt werden, in welchen sehr geschickt ausgeführte Lichteffekte nebenher zur Geltung kommen. Das Gemälde stellt zwei junge Mädchen dar, von denen die eine ihrer im Bett liegenden Freundin die Abenteuer eines Balles erzählt. Die hübschen Gesichter werden durch ein Kaminfeuer goldig beleuchtet, während der Schein eines entfernt stehenden Nachtlichtes matt und blaß das übrige Gemach erhellt. In den Sälen, in welchen die Porträts hängen, fällt *Philipp Burne-Jones,* der talentvolle Sohn des Altmeisters, durch zwei Werke günstig auf, und ebenso *Shannon* durch sein Porträt der Frau Herber Percy. *Marianne Stokes* sandte ein Bild, welches sie „der Page" nennt und das nach dem betreffenden Gedichte von H. Heine entstand. *Sargent* hat durch sein Portrait der Gräfin Clary-Aldringen eines seiner kühnsten Experimente wiederholt. Man könnte behaupten, dass es das Pendant sei zu dem Porträt der Frau Hammersley, welches seiner Zeit für die „sprechendste" Darstellung des Meisters galt, und auch außerhalb Englands von den Ausstellungen in Berlin u. s. w. bekannt sein dürfte. Von *E. C. Hallé,* einem der Direktoren der „New-Gallery", finden wir mehrere wirklich ausgezeichnete Werke, so namentlich das Porträt der Hon. Mrs. George Kenyon, dann „Mutter und Kind", „Aschenbrödel" und „Julietta". Die Köpfe der Figuren von E. C. Hallé haben in ihrem Ausdruck, besonders aber im Auge, viel Gemeinschaft mit dem großen Porträtisten Lawrence, der seiner Zeit die meisten Berühmtheiten und Schönheiten des Wiener Kongresses malte, und als solcher in letztgenannter

Stadt durch die Kongress-Ausstellung in weiteren Kreisen bekannt geworden sein wird. Endlich ist noch ein bedeutendes Portrait des Kardinals Manning von May, sowie ein versprechendes Werk von *Wilfrid von Glehn* zu bemerken. —

Die Skulpturen sind nicht in großer Zahl, aber mehrere recht gute Arbeiten vorhanden. *Onslow Ford* hat einen großen Erfolg errungen mit seiner Büste von Alma Tadema, gleichfalls *Miss Hallé* durch ein Medaillon des verstorbenen Sir Charles Hallé, und nicht minder der *Graf Puyvallé* durch seine überlebensgroße Statue des Kardinals Manning. Wer diesen außerordentlichen Kirchenfürsten im Leben gekannt hat, wird bestätigen, dass die hier gegebene Gesamtauffassung, die Tiefe und Wärme des milden Ausdrucks, der Wirklichkeit und Wahrheit entspricht. Vortreffliche Werke sind ferner noch die Büste des Kardinals Vaughan von *C. May,* eine kleinere Figur von dem Meißel der *Gräfin Feodora Gleichen,* welche den verstorbenen Hochlandschotten Clark, einen Lieblingsdiener der Königin, darstellt, sowie eine gelungene Arbeit von *R. Mullins.*

Der neue Präsident der Akademie, *Sir John Millais,* vermochte, da er schon längere Zeit schwer erkrankt ist, nicht auszustellen. Über ihn und die Schotten, die „Boys of Glasgow“, von welchen inzwischen schon mancher ein „alter Knabe“ geworden ist, oder was schlimmer erscheint, im Begriff steht, seinen Ruhm zu überleben, berichte ich später. Das Interesse für englische Kunst wird aber sicherlich auch unter der Führung von Millais erhalten bleiben, und zwar um so mehr, da die Engländer nicht wie die Schotten der Gefahr ausgesetzt sind, in der Technik und in ihrem Ideenreichtum sich zu verausgaben. *v. SCHLEINITZ.*

DAS WIENER MOZART-DENKMAL.

Fünf Tage nach Victor Tilgner's Tode, am 21. April, wurde sein Mozart-Denkmal auf dem Platz im Rücken der Wiener Hofoper enthüllt. Des beliebten Künstlers allzuschnelles Hinscheiden ist wohl geeignet, ihm eher ein plus als ein minus der Sympathie zuzuwenden und die volle Anerkennung, wo sie verdient ist, nicht zu verkümmern. Dass sie aber auch unter diesem Gesichtspunkte keine so ganz uneingeschränkte sein kann, müssen die wohlwollendsten Beurteiler zugeben.

An dieser Stelle ist seinerzeit, anlässlich des Hilfsmodelles, der Umstand in besondere Erwägung gezogen worden, dass von Mozart nur authentisch überlieferte Porträts im Profil existiren, welche den Bildhauer vor die Aufgabe stellten, aus diesen — mehr oder minder schlechten — Profilen ein brauchbares und charakteristisches Bild en face des großen Tondichters zu konstruiren. Hier lag eine Schwierigkeit und zugleich ein weiter Spielraum für die schöpferische Kraft. Diese Aufgabe war im Hilfsmodell gelöst und auch im ausgeführten Marmor kommt sie zur Geltung. Sie muss als eine starke Seite des Werkes anerkannt werden und uns deshalb auch für manche Schwächen entschädigen.

Über die Haltung der Gestalt sind verschiedene Meinungen laut geworden. Denen, welche die Stellung für anmutig, besonders schwungvoll und „begeistert“ erklären, vermag ich mich nicht anzuschließen. Diese rechte Arm- und Handbewegung geht über die natürliche Grazie hinaus, und die Vor- und Ausbeugung der Beine grenzt vollends an das Gezierte. Die Tanzkunst ist ja auch eine edle Kunst und mit der Musik hat sie den gemeinsamen Boden — den Rhythmus — aber hier galt es doch nicht Terpsichoren's Kunst zu zeigen! Man sehe sich einmal das Denkmal aus einiger Entfernung, von der Albertina kommend, an; ob da nicht die übertriebene Stellung etwas Komisches, Tänzelndes an sich hat? — Kann man sich auch Mozart — wie er hier am Orchesterpulte dargestellt ist — nicht ohne äußere Bewegung denken, so wird diese doch bei einem Genie viel unberechneter, selbstvergessener aus dem Innern kommen.

Der kleine, gutmütig-naive Mann, der dennoch einst zornig sein bekanntes: „Verflucht! wollt ihr *fis* greifen!“ ausrufen konnte, wird nicht so schwingende, weiche, kokette Arm- und Beinbewegungen gemacht haben. Das ist alles viel zu „schön“. Vor dem Dirigentenpult kann Mozart kein Stutzer sein, wie sehr er auch im Leben „Lebemann“ war. Hier ist er nichts als Musiker. Und dieser Musiker der Lieblichkeit, Schelmerei und Anmut, der Komponist der „Entführung“ und des „Figaro“, hat auch die Musik zum „steinernen Gast“ geschrieben und bekanntlich — noch einiges andere Ernste dazu. Das müsste mehr zum Ausdruck kommen, wenn der ganze Mozart gegeben sein sollte. Auch der Mantel mit den fünf Kragen, der von der rechten Schulter schon abgeglitten ist und bald ganz zur Erde fallen muss, wirkt schauspielerhaft und übertrieben. Wozu diese Verlegenheits-Draperie? Besonders edel wirkt die Betonung des Malerischen bei einem Denkmal nie, denn sie lenkt die Blicke zu sehr auf Einzelheiten, stört die ruhige Gesamtwirkung und nimmt der Plastik ihre beste Kraft: Einfachheit und Einheit. Im Zeitkostüm sowie im Rokokobeiwerk war zur Entfaltung erlaubter malerischer Wirkungen Gelegenheit genug geboten. Das Darüber war vom Übel. Geht man also zunächst von der Hauptfigur aus, so bleibt wenig mehr als der glückliche Ausdruck des Kopfes, um für diese Mängel schadlos zu halten. Dass er ein Gegengewicht dazu bieten kann, ist sein bestes Lob; es hängt aber davon ab, wie weit sich der persönliche Geschmack über die erwähnten Schwächen hinwegzusetzen im stande ist. Dass wir sie zeitweilig darüber vergaßen, gestehen wir gerne ein.

Nun zum Beiwerk! Es enthält viel Hübsches, aber auch hier ist zuviel des Guten. Die sich küssenden und

tollenden Putten mit ihren quellenden Gliedern streiten gegen das strenge Ebenmaß der Architektur in störender Weise. Bis zum Flach- und Hochrelief war auch wohl hier die Scheidegrenze gezogen. Wie schön wirkt zum Beispiel die Gruppe an der linken Seite nach oben zu, mit der Beziehung auf das Requiem! Das bleibt ganz in Harmonie und Unterordnung. Die andern drallen Kerle gehen schon darüber weit hinaus. Hier wären größere Einzelfiguren mit deutlichen Beziehungen zu Mozart und seinen Werken vorzuziehen gewesen, wozu eigentlich die starken seitlichen Sockelabsätze geradezu einladen. Die gehäuften Blechinstrumente unter dem Streifen Notenschrift (mit einleitenden Takten aus dem Don Juan) möchte man, nebst einigem andern Zierrat weiter oben, gern missen. Das Spiel der Putti mit den Orchesterinstrumenten war ja eine so hübsche Idee, dass es dabei sein Bewenden haben konnte. Die tragische Maske, der ein Putte den Schleier hebt, deutet die Grenze an, über die Tilgner wohl nicht hinaus konnte. Sie ist ganz und gar nicht tragisch; kein halbwegs resoluter Putte braucht vor ihr zu erschrecken!

So zeigt sein letztes Werk den Künstler von mancher liebenswürdigen Seite. Was in den Grenzen seiner Natur begründet ist, wollen wir ihm nicht anrechnen. Von der richtigen Ansicht (am besten halbseitlich) betrachtet, hat das Werk seine guten Qualitäten. Groß und erschöpfend ist es nicht.

Für den schönen architektonischen Aufbau des Monumentes und seine Hauptlinien ist Tilgner, wie er selbst äußerte, dem Professor *Karl König*, und für die Komposition des vorderen Flachreliefs, mit einer Scene aus Don Juan, dem Historienmaler *Ernst Pessler* verpflichtet. An der Rückseite des Sockels ist ein Relief nach *Lafosse*, den Knaben Mozart am Klavier nebst Vater und Schwester darstellend, angebracht.

Dass Victor Tilgner ein ehrlicher Künstler gewesen, dessen Hauptkraft im Erfassen der Form und speciell im Porträt lag, wird durch dies Denkmal wieder bestätigt. Er kann als ein typischer Repräsentant der Wiener Kunst gelten. Was darüber hinaus geht, wäre vielleicht späteren Jahren zu entfalten vorbehalten gewesen. Vielleicht! — Monumentalität und herbe Kraft aber, ohne deren Beimischung kein ganz großer Künstler je entstand, das, was die Franzosen mit dem treffenden Ausdruck „mâle“ bezeichnen, das war seinem Wesen nicht gegeben und keine Zukunft würde es — hätte er auch länger gelebt — haben entfalten können. Aber das, was er gab, war seins, und das kann auf unsern Dank Anspruch erheben. *WILHELM SCHÖLERMANN.*

BÜCHERSCHAU.

Bernhard Berenson, The Florentine Painters of the Renaissance, with an index to their works. New York and London, G. P. Putnam's Sons. 1896. 8. 141 Seiten.

Vor zwei Jahren erschien von demselben Verfasser „The Venetian Painters of the Renaissance“ und dem vorliegenden Bändchen sollen noch andere folgen. Die freundliche Aufnahme, welche dem ersten Bande in weiten Kreisen zu teil geworden ist, wird ohne Zweifel auch auf diesen seinen Nachfolger übertragen werden, denn die neue Arbeit hat dieselben Vorzüge, welche bei den Untersuchungen über die venezianischen Maler rühmend hervorgehoben wurden. Vielleicht tritt die Selbständigkeit des Urteils hier noch mehr zu tage, als es dort der Fall war. In dem ersten Teile der Arbeit wird der Entwicklungsgang der florentiner Malerschule von Giotto bis auf Michelangelo in großen allgemeinen Zügen dargestellt unter Gesichtspunkten, welche vielfach neu sind. Die Bedeutung Verrocchio's ist auf ein bescheidenes Maß zurückgeführt und diese Reaktion gegen die überschwängliche dem Meister neuerdings gezollte Verehrung wird für die Nerven manches Lesers von wohlthuender Wirkung sein. Die mit Giotto beginnenden Untersuchungen sind eingeleitet mit einer psychologischen Analyse des Kunstgenusses: ein Thema, dessen Schwierigkeiten wohl den meisten Fachgenossen als die gefährlichste Klippe gilt, und wohl mit Recht. Und doch soll ein jeder, der in der Renaissancekunst eine ideale Kunst erkennt, bereit sein, über diese seine Auffassung Rechenschaft zu geben. Ich sehe das Hauptverdienst des Buches in seinem zweiten Teil, obwohl er dem Umfange nach der geringere ist. Unter dem einfachen Titel „Index to the works of the principal Florentine painters“ ist in der Form von Listen das Resultat langwieriger, umfassender und, was die Hauptsache ist, sehr gründlicher Studien zusammengefasst. In der kurzen Einleitung dazu heißt es: „Es ist kaum nötig hervorzuheben, dass die Bestimmungen der Bilder nicht von offiziellen Katalogen abhängig sind und häufig in Widerspruch mit denselben stehen.“ Es ist unvermeidlich, dass bei der Katalogisirung öffentlicher Sammlungen die dafür verantwortlichen Beamten auf die Traditionen des vorgefundenen Bestandes sehr Rücksicht nehmen müssen, und ob sie schon in der Lage sind, über ihre eigenen Erwerbungen am besten Auskunft zu geben, so kann oder sollte doch niemals ihr Diktum der Kontrolle durch unabhängige Forscher entbehren, unter denen freilich nur wenige so wie Berenson Anspruch auf Kompetenz erheben können. *J. P. RICHTER.*

*** Unter dem Titel *„Die Mutherhetze*, ein Beitrag zur Psychologie des Neides und der Verläumdung“, ist soeben eine Broschüre von Prof. Dr. Muther in Breslau erschienen, in der sich der Verfasser gegen die Angriffe zu wehren sucht, die er in Folge eines Aufsatzes in der „Täglichen Rundschau“ hat erleiden müssen. Wir haben bisher von dem Streit der beiden Gelehrten, Volbehr und Muther, keine Notiz genommen; auf Ersuchen des Verlegers der neuen Broschüre (G. Hirth in München) geben wir unsern Lesern aber nun doch davon Kenntnis. Der fragliche Aufsatz Prof. Muther's ist zum größten Teile aus einem Buche Dr. Volbehr's nahezu wörtlich entlehnt. Muther hat dabei das Buch und den Verfasser erwähnt, die abgeschriebenen Sätze aber nicht gekennzeichnet. Volbehr sieht hier etwas, was ein deutscher Professor nicht thun sollte; Muther hält dagegen das Verfahren für etwas Harmloses, ja er glaubt dadurch Anspruch auf den Dank Volbehr's erworben zu haben. Durch eine Indiskretion Dr. Galland's, des Herausgebers der „Kunsthalle“, ist auch noch bekannt geworden, dass die philosophische Fakultät der Universität Breslau ihrem Mitgliede ein Missbilligungsschreiben hat zugehen lassen. Wir glauben, dass es im gegenwärtigen Falle eigentlich nur darauf ankommt, ob der Aufsatz Prof. Muther's mit dem Anspruch der Honorirung eingesandt worden ist oder nicht. Ist ersteres der Fall, so hat Prof. Muther etwas völlig

Harmloses kaum gethan; denn für ein derartiges langes wörtlich angepasstes Referat Honorar nehmen, heißt doch wohl, aus anderer Leute Leder Riemen schneiden. Im Falle einer Nachdrucksklage würde Herr Prof. Dr. Muther wohl verurteilt werden; denn wenn sein Aufsatz (durch die übliche Formel) pressgesetzlich geschützt ist, so ist dies ohne Zweifel auch der geistige Brunnen, aus dem er so ergiebig geschöpft hat. Prof. Muther wendet sich dann noch gegen die Angriffe, die bei dieser Gelegenheit auch gegen sein Buch, die Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts, gerichtet wurden. Hier liegt die Sache aber doch ganz anders; denn der eigentümliche Wert des geistvollen und dankenswerten Buches wird durch die nachgewiesenen Parallelstellen anderer Bücher kaum beeinträchtigt.

NEKROLOGE.

⊙ Professor Dr. *Friedrich Freiherr Goeler von Ravensburg*, früher Direktor der herzoglichen Kunstsammlungen auf der Veste Koburg, ist am 29. Mai in Karlsruhe in Alter von 42 Jahren gestorben. Vor Übernahme des Amtes in Koburg war der Verstorbene mehrere Jahre Direktorialassistent an der Nationalgalerie in Berlin gewesen. Als solcher hat er einen (nicht in den Handel gekommenen) Katalog der Handzeichnungen verfasst. Nach dem Tode des Herzogs Ernst von Sachsen-Koburg-Gotha wurde er von dessen Nachfolger zur Disposition gestellt. Als Kunstschriftsteller hat sich Goeler auch noch durch ein Buch über „Rubens und die Antike“ und durch einen im Auftrage des preußischen Kultusministeriums herausgegebenen „Grundriss der Kunstgeschichte“ vorteilhaft bekannt gemacht, der aus seinen an der kgl. Kunstschule in Berlin gehaltenen Vorlesungen erwachsen ist.

*** *Henri Barbet de Jouy*, der langjährige Konservator am Louvre, der 1879 auch zum Administrator der National-Museen ernannt worden war, ist Ende Mai in Paris im Alter von 84 Jahren gestorben. Seine Studien waren vornehmlich auf die Plastik der italienischen Renaissance gerichtet, über die er mehrere wertvolle Bücher und Aufsätze in Zeitschriften veröffentlicht hat. Seit 1881 lebte er im Ruhestande.

PREISVERTEILUNGEN.

⊙ *Die Ehrenmedaillen des Pariser Salons.* Die Ehrenmedaille für Malerei hat *Benjamin Constant* erhalten, der aber nicht eines seiner farbenglühenden Bilder aus dem Orient, sondern zwei Bildnisse ausgestellt hat. Die Ehrenmedaille für Plastik fiel dem Bildhauer *Gustav Michel* für die Statue „der Gedanke“ und die Gruppe „der Blinde und der Lahme“, die für Architektur dem Architekten *Scellier de Gisors* zu. Die Ehrenmedaille für graphische Künste wurde dem Radirer *Henri Lefort* für eine große Radirung nach Tintoretto's „Wunder des hl. Marcus“ zu Teil.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Auf der internationalen Kunstausstellung in Berlin* hat die Landeskunstkommission eine Reihe graphischer Arbeiten angekauft: das Bildnis des Historienmalers Eduard von Gebhardt in der Originalradirung von Ernst Forberg-Düsseldorf; die Lithographie „Cantate“ und „Christus vor dem Volke“ von Alexander Frenz-Düsseldorf; die ausgestellten Holzschnitte von Martin Hoenemann-Berlin, darunter ein Bismarck-Porträt nach Lenbach und der „Elfenbeindrechsler“ nach Menzel; drei Trockenstiftradirungen von Wilhelm Rohr-München, die Originalradirung „Sturm“ von Hugo Ulbrich-Breslau, „Der Weg zum Hades“ von Albert Welti-München und „Motiv aus Burghausen“ von Walter Ziegler in Wanghausen.

*** *Der deutsche Kunstverein* hat auf der Berliner internationalen Kunstausstellung folgende sieben Werke angekauft: die Bronze „der Violinspieler“ von Georg Busch-München, die Gemälde „Pietà“ von Ernst Pfannschmidt-Berlin, „Durch die Treiberlinie“ von Hugo Mühlig-Düsseldorf, „Vor dem Schlosse“ von Wilhelm Velten-München, die „Landschaft aus Cervara di Roma“ von Franz Paczka-Berlin, „Beratung“ von Max Volkhart-Düsseldorf und das Aquarell „Sommertag auf der Düne“ von German Grobe-Düsseldorf.

A. R. *In der Berliner Nationalgalerie* ist wiederum im zweiten Corneliussaale eine Sonderausstellung veranstaltet worden, die etwa 100 Ölgemälde, Ölskizzen und Aquarelle und über 200 kleine Zeichnungen und Studien aus dem Nachlasse des am 28. Mai 1895 in Weimar verstorbenen Tier- und Landschaftsmalers *Albert Brendel* enthält. In weiteren Kreisen war Brendel, ein geborener Berliner, nur als „Schafmaler“ bekannt, und er hat sich auch dem Studium der Schafe mit besonderer Liebe gewidmet. Im Grunde genommen war er aber erheblich vielseitiger. Er hat nicht nur mit gleichem Glück Pferde, Esel, Rinder, Federvieh, Füchse, Hasen etc. gemalt, sondern er war auch ein tüchtiger Landschaftsmaler. Nachdem er aber einmal mit einem Schafbilde einen großen Erfolg gehabt, ließ er diesem andere folgen, und seine Schafställe, seine zur Weide ausziehenden und von der Weide heimkehrenden Schafe wurden seine Specialität, an der er bis zu seinem Tode festhielt. Sein letztes, unvollendet gebliebenes Bild zeigt eine weidende Schafherde. Brendel war einer der ersten Berliner Maler gewesen, die ihre Ausbildung in Paris vervollkommneten. Schon 1851 machte er dort seine Studien, zuerst bei Couture, dann bei dem aus Italien eingewanderten geistvollen Tiermaler Palizzi, und durch diesen wurde er auf die Meister von Fontainebleau, besonders auf Troyon, hingewiesen, an die er sich so eng anschloss, dass er 1854 seinen Wohnsitz in Paris, später in dem Dorfe Barbizon am Rande des Waldes von Fontainebleau nahm, wo er bis zum Ausbruch des Krieges von 1870 blieb. Seine ersten Bilder tragen denn auch ganz das Gepräge der französischen Landschaftsmalerei der fünfziger und sechziger Jahre. Erst geraume Zeit später ging Brendel zu einer helleren Tonart, zu einer stärkeren Heranziehung der Wirkungen des Sonnenlichts über. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Berlin wurde er 1875 als Lehrer an die Kunstschule in Weimar berufen, an der er bis zu seinem Tode, vier Jahre lang auch als Direktor, gewirkt hat. Die Ausstellung seines Nachlasses wird hoffentlich das allgemeine Urteil über ihn soweit korrigiren, dass er keineswegs ein einseitiger Specialist war, sondern dass seine eingehenden Studien auf verschiedenen Gebieten der Tier- und Landschaftsmalerei ihn auch zu einer umfassenderen Bethätigung seines Könnens befähigt hätten, wenn er nicht das Opfer seiner eigenen Erfolge geworden wäre.

A.-C. *Leipzig.* Mit der *Sächsisch-Thüringischen Industrie- und Gewerbe-Ausstellung zu Leipzig* ist bekanntlich auch eine Kunstgewerbeausstellung und eine Vorführung alter kunstgewerblicher Gegenstände verbunden. In der neuesten Nummer der „Leipziger Ausstellungs-Zeitung“ erlässt nun der geschäftsführende Ausschuss einen Aufruf an alle Künstler, die in dem Ausstellungsgebiete wohnen oder in demselben geboren sind, zunächst unverbindliche Anmeldungen, betr. Beschickung mit Werken, baldmöglichst an Herrn Prof. Dr. *Schreiber*, Direktor des städtischen Museums der bildenden Künste in Leipzig, gelangen zu lassen. Das Ausstellungsgebiet umfasst das König-

reich Sachsen, die Provinz Sachsen, die thüringischen Staaten, das Herzogtum Anhalt, die preußischen Reg.-Bezirke Potsdam, Frankfurt a. O., Liegnitz und die drei fränkischen Kreise Bayerns. Mit der Ausstellung ist eine Lotterie verbunden, deren sämtliche Gewinne im Gesamtwerte von M. 500 000 nur aus den ausgestellten Gegenständen, insbesondere auch aus den Kunstwerken, angekauft werden. — Die Nr. 79 der „Ausstellungs-Zeitung" veröffentlicht bereits die fünfte Liste derjenigen Firmen, welche zur Ausstellung angemeldet haben. Da jede Woche 50—60 neue Firmen veröffentlicht werden, so sind nun bereits ca. 300 Firmen bekannt, welche die Sächsisch-Thüringische Ausstellung beschicken werden. — Ferner bringt diese Nummer einen höchst interessanten Artikel über die hervorragende Beteiligung des Buchhandels und des Buchgewerbes an der Ausstellung. — Auf den Zimmer- und Bauplätzen herrscht reges Leben, die Gerüste eines großen Teiles der offiziellen Bauten werden bald ihrer Vollendung entgegengehen.

VERMISCHTES.

St. — Rom. Die Arbeiten im *Appartamento Borgia*, deren Vollendung man in Rom mit immermehr wachsender Spannung entgegensieht, schreiten stetig fort und sind in der Torre Borgia schon so gut wie vollendet. Im Saal der sieben Planeten, dessen köstliche Schachbrett-Decke von Professor Frenguelli mit großer Mühe und vieler Sorgfalt restaurirt wurde, hängen sogar schon die auf Leinwand gemalten Teppiche — ein Granatblumenmuster auf Goldgrund mit den Wappen Alexander's VI. und Leo's XIII. — im Saal der Sibyllen, dessen Decke durch eine eingeschobene Wand so sehr gelitten hatte, werden demnächst die köstlichen Teppichmalereien Morani's aufgehängt werden, die, ganz im Geiste der Frührenaissance geschaffen, ihren Platz neben Pintoricchio und seinen Schülern mit Ehren behaupten. Die Grotesken in den geräumigen Fensternischen mit ihren behaglichen Marmorsitzen sind wieder hergestellt, die Fußböden aus Thonfliesen sind gelegt und nur die Einsetzung der Kamine ist noch zu erwarten. Das Gemach der sieben freien Künste war eher als alle übrigen fertig, der Majolika-Fußboden, nach dem alten Muster in Neapel ausgeführt, ist aufs beste ausgefallen, die Wanddekoration hat man mit möglichster Treue wieder hergestellt und die Gemälde der Hochwände fast völlig unberührt gelassen. Leider wurde die Thür, welche aus diesem Raum in den Verbindungsflügel zur sala ducale führt, wieder zugemauert, woraus sich ergiebt, dass die beiden allerdings nur durch ihre glänzenden Plafonds bemerkenswerten Privatgemächer Alexander's VI., die heute den Guardie nobili angewiesen sind, nicht in den Bereich des Museo Borgiano mit aufgenommen wurden. In den übrigen Sälen sind die Fußböden noch nicht gelegt und man wird vorher die übrigen Restaurationen zu Ende führen müssen. Sie sind allerdings auch schon im Saal der Heiligenleben fast abgeschlossen, und hier werden vor Pintoricchio's glänzendsten Schöpfungen die künftigen Besucher am längsten verweilen. Der Meister selber hat all seine Arbeiten al fresco ausgeführt, und so erfreute sich dieser Gemäldecyklus von jeher der besten Erhaltung, aber seine Schüler und Genossen malten im folgenden Gemach das ganze Marienleben al secco, wodurch diese Bilder der Zerstörung viel mehr anheim fielen. Zum großen Teil war die dünne Farbenschicht abgefallen oder hatte sich von der Mauer gelöst, so dass es monatelange mühevolle Arbeit erforderte, diese Bilder, ohne ihre Eigenart zu schädigen, wieder herzustellen. Auch das berühmte Porträt Alexanders VI. hatte gelitten und das Kinn war fast zerstört; jetzt hat man, ohne die oberen Teile des Gesichts zu berühren, unten die gelösten Farbenschichten wieder festgelegt. Die Wände unterhalb des Marmorfrieses in diesem Raum, wo Alexander VI. am Gründonnerstag die Fußwaschung vorzunehmen pflegte, waren besonders reich mit goldenen Arabesken, mit zierlichen Ornamenten und mit all den Insignien päpstlicher Herrschaft verziert und es scheint, dass der Papst in diesem Raum niemals wie in den übrigen Zimmern prächtige Arazzi aufhängen ließ. Alle diese Malereien hat man unter der Tünche hervorgesucht und wieder hergestellt, aber die modernen leuchtenden Goldfarben sind noch nicht harmonisch mit dem dunkelglühenden Golde an der Decke gestimmt. Der in den päpstlichen Ceremonienbüchern so oft genannte Saal der Päpste, wo man im Cinquecento fremde Fürsten zu bewirten pflegte und alle sieben Jahre die eigenartige Ceremonie der Segnung der wächsernen Agnus Dei vornahm, ist bis auf den Fußboden ebenfalls gesäubert und restaurirt. Hier wird man einige der päpstlichen Teppiche aufhängen und zugleich eine Waffensammlung unterbringen, unter der sich als wertvollstes Stück die Rüstung befinden soll, welche Julius II. in Bologna trug. Womit man die übrigen Räume füllen wird, scheint noch nicht festgestellt. Der Gedanke, hier einige Skulpturen aus den vatikanischen Grotten aufzustellen, wird wohl am Widerstande des Domkapitels von St. Peter scheitern. Das wäre auch vielleicht zuviel der Wünsche auf einmal erfüllt. Man wird sich zunächst der hochsinnigen Liberalität Leo's XIII. freuen, der diese einzigartigen Denkmäler der Geschichte und der Menschheit wiedergiebt und ihre Wiederherstellung aus dem Verfall in so verständnisvolle Hände wie die des Commendatore Seitz gelegt hat. Überdies bereitet Danesi eine Prachtpublikation vor, der ein kritischer Text beigegeben werden wird, und Anderson hat das ganze Appartamento Borgia in unzähligen Aufnahmen vor und nach der Restauration photographirt, deren Publikation teilweise allerdings erst kontraktmäßig nach Ablauf von zwei Jahren erfolgen darf.

ZEITSCHRIFTEN.

Die graphischen Künste 1896. Heft 2 u. 3.

Adolf Menzel. Von Max Schmid.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 18.

Die internationale Jubiläums-Kunstausstellung in Berlin 1896. I. Von Jaro Springer. — Die Ausstellungen in den Champs-Elysées und auf dem Champ-de-Mars. Von Otto Feld, Paris. — Die Frhr. v. Biel'sche Stiftung für Fresco-Malerei.

Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen. 1896. Heft 2.

Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen. — Die Gemälde von Hans Holbein d. J. im Baseler Großratsaale. Von Heinr. Alfr. Schmid. — Studien zu Michelagniolo. (Schluss.) Von Carl Frey. — Piero de Cosimo. (Schluss.) Von Hermann Ulmann. — Der Kupferstecher E S und die Heimat seiner Kunst. Von Ludw. Kaemmerer.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1896. Heft 3.

Die alten Glasgemälde in der ehemaligen Burgkapelle, jetzigen Pfarrkirche zu Ehrenstein. Von H. Oidtmann. — Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwicklung. III. Von H. Schrörs.

Gazette des Beaux-Arts. 1896. Lief. 468.

Les salons de 1896. — Études d'iconographie française. — Une statuette de reine de la dynastie Bubastide au musée du Louvre, par M. Georges Bénéditte. — La vache de Myron, par M. Pierre Pàris. — La renaissance italienne et son historien français (1. article), par M. P. Gauthier. — Le plat de Saint-Porchaire du Musée du Louvre, par M. E. Bonnaffé. — Un nouveau musée au Louvre, par M. A. de Champeaux.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Firma **Puttkammer & Mühlbrecht** in **Berlin** über *„Otto Mühlbrecht*, die Bücherliebhaberei am Ende des 19. Jahrh." bei.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 30. 25. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik (Nr. 31) erscheint am 23. Juli.

KORRESPONDENZ.

Dresden, Juni 1896.

Durch die gelegentlich der zweiten internationalen Gartenbauausstellung am 2. Mai erfolgte Eröffnung der städtischen Ausstellungshalle ist die Möglichkeit gegeben, dass sich das künstlerische Leben und Treiben in Dresden breiter und voller entfalte, als es bisher bei dem Mangel an einem größeren Ausstellungsraum geschehen konnte. Deshalb hatte der Rat der Stadt recht, wenn er die Einwohner aufforderte, diesen für die Entwicklung der Stadt wichtigen Tag durch das Aufhissen von Flaggen- und Fahnenschmuck festlich zu begehen. Sind auch nicht alle Erwartungen, die man namentlich hinsichtlich des künstlerischen Schmuckes zu hegen berechtigt war, in Erfüllung gegangen, da Sparsamkeitsrücksichten dazu gezwungen hatten, den ursprünglichen, mit dem ersten Preise gekrönten Entwurf des Architekten *Hauschild* unausgeführt zu lassen, so erweist sich doch das nach wiederholten Umarbeitungen des Originalprojektes unter Leitung des Stadtbaurates *Bräter* und des Stadtbaumeisters *Möbius* in der kurzen Zeit von zwei Jahren vollendete Werk als ein im großen Maßstabe durchgeführter Hallenbau, der für Ausstellungszwecke aller Art und für Festversammlungen größeren Stiles wohl geeignet ist. Ein sofort ins Auge fallender Vorzug des neuen Dresdener Ausstellungsgebäudes ist die Übersichtlichkeit und Klarheit in der Gestaltung des Grundrisses. Vor der mächtigen, zu bedeutender Höhe anstrebenden Mittelhalle, die ihr Licht durch große nach Osten und Westen liegende Fenster erhält, ist ein langgestreckter Frontbau vorgelagert, dessen Schauseite der Stübelallee zugekehrt ist. Ihm entspricht ein am hinteren Ende der Haupthalle emporstrebender Flügelbau, dessen Fassade nach dem großen Garten zu liegt. Zwei mächtige Kuppeln an der Vorder- und Rückseite der Haupthalle, die sich über einem thurmartigen Aufbau erheben, geben ihr einen dominirenden Abschluß nach oben, während vier weitere, gleichfalls thurmartige Eckbauten dazu dienen, die Silhouette des Ganzen malerisch abzurunden. Am großartigsten wirkt die Portalhalle über dem Haupteingang von der Stübelallee, die bis jetzt nur weiß getüncht ist, künftighin aber durch Malerhände entsprechend ausgeschmückt werden wird. Die nach Norden zu liegende Längshalle erhält ihr Licht nicht nur durch mächtige Rundbogenfenster von Norden und Süden, sondern ist auch in der Mitte der Decke mit Oberlicht versehen, so dass die in ihr herrschende Lichtfülle fast zu groß erscheint, während die Haupthalle in der Mitte des Baues unseres Erachtens noch mehr Licht vertragen könnte. Jedenfalls hat man bei der Planung des Gebäudes nicht daran gedacht, dass es gelegentlich auch für die Zwecke einer Bilderausstellung in Anspruch genommen werden könnte. Um es für diesen Zweck benutzbar zu machen, bedarf es erst einer Menge kostspieliger Einbauten, die *Wallot* im Hinblick auf die für das Jahr 1897 in Aussicht genommene Dresdener internationale Kunstausstellung auf 150 000 Mark berechnet hat. Leider besitzt man auch heute noch keine Gewissheit darüber, inwieweit sich der Raum für musikalische Zwecke eignet. Bei der von der Dresdener Liedertafel am 4. Mai in der Haupthalle veranstalteten Musikaufführung und bei einem zweiten Konzertversuch war die Akustik ganz ungenügend. Doch muss man abwarten, ob die Wirkung nicht wesentlich besser werden wird, wenn erst die Halle gedielt sein wird.

Für die Zwecke einer Gartenbauausstellung jedoch ließen sich kaum geeignetere Räumlichkeiten denken, als

sie das neue Ausstellungsgebäude bot, das auf diese Weise die würdigste Weihe durch die Kinder des Frühlings erhalten hat. Wir dürfen annehmen, dass auch die Ende Juni zu eröffnende Ausstellung für das sächsische Handwerk und Kunstgewerbe vorteilhaft dort untergebracht werden kann. Hoffentlich lässt man bei ihrer Einrichtung in höherem Maße künstlerische Gesichtspunkte walten, als dies bei der Gartenbauausstellung der Fall war. Denn so prächtig die einzelnen in ihr vorgeführten Blumen und Pflanzen waren, so schöne Exemplare der seltensten Art man zu sehen bekam, so wenig konnte das Gesamtarrangement befriedigen. Litt dieses doch auffallend durch die Einförmigkeit der Inscenirung, für die nicht nur in dem eigentlichen Ausstellungsgebäude, sondern auch in den meisten übrigen Hallen meist ein und dasselbe Schema gewählt worden war. Eine wahrhaft erfreuliche Ausnahme machte nur die in jeder Hinsicht großartige Sammelausstellung aller erdenklichen Arten von Rhododendron, die von der *Seidel*'schen Gärtnerei in Striesen bei Dresden arrangirt war. Hier war die ganze linke Seite der Fronthalle an der Stübelallee in einen sanft ansteigenden Garten verwandelt, durch den ein anmutig sich krümmender Weg in die Höhe führte und ein leise plätschernder Bach herabrann. Auf diese Weise kam Leben und Bewegung in das Ganze, und das Auge konnte sich, ohne durch die Massenhaftigkeit ermüdet zu werden, an der Pracht und Schönheit der einzelnen Exemplare in Ruhe erfreuen. Am Ende der Halle gab es eine Überraschung für das Publikum, da man, auf der Höhe angelangt, auf ein Zelt stieß, aus dem man auf ein von dem Hoftheatermaler *Rieck* gemaltes Diorama blickte, das eine partielle Ansicht des Schlosses Sibyllenort bei Breslau gewährte und von den Massen, die sich in der Ausstellung drängten, unaufhörlich belagert wurde.

Sonst war die Kunst in dieser Blumenausstellung wenig zu ihrem Rechte gekommen, und wir erinnern uns, vor Jahren im Glaspalast zu München eine Blumenausstellung gesehen zu haben, die sich in Bezug auf Reichhaltigkeit, Umfang und Bedeutung der Ausstellungsobjekte nicht entfernt mit der letzten Dresdener Gartenbauausstellung messen konnte, bei der aber in Bezug auf das Arrangement an jeder Stelle zu merken war, dass ein feiner künstlerischer Geschmack dabei maßgebend gewesen war.

Dresden ist eben, obwohl die Lokalpatrioten so oft das Gegenteil behaupten, noch weit entfernt davon, eine Stadt zu sein, in der die Kunst wirklich in allen Schichten der Bevölkerung Wurzel getrieben hätte. Wie wäre es sonst möglich gewesen, daß man für die Ankündigung der Gartenbauausstellung ein so langweiliges, in seinen Motiven abgedroschenes Plakat gewählt hätte, wie dies thatsächlich der Fall war? Dies ist um so mehr zu verwundern, als gleichzeitig im Kupferstichkabinett eine Ausstellung künstlerischer Plakate zu sehen war, in der der neu ernannte Direktor desselben, Prof. *Lehrs*, eine ungemein reichhaltige und instruktive Auswahl der besten Muster französischer, englischer, amerikanischer und niederländischer Ankündigungen vereinigt hatte. Da zeigte sich allerdings, wie sehr wir Deutschen in vieler Hinsicht noch von dem Auslande zu lernen haben, denn wer überhaupt Augen zu sehen hat und ruhig zu urteilen vermag, der musste bekennen, dass Affichen, wie sie von *Jules Chéret* oder von seinen Schülern *Lucien Lefèvre, George de Feuve, Eugène Grasset* und anderen französischen Künstlern oder von den Engländern *Dudley Hardy* und *Maurice Greiffenhagen* herrühren, selbst die besten deutschen Arbeiten von *Otto Greiner, Franz Stuck, Nicolaus Gysis* und *Rudolph Seitz* nicht nur an Wirksamkeit, sondern auch an Stilgefühl und namentlich durch die Vollendung in der Druckausführung weit übertreffen. Da die Leser dieser Zeitschrift erst unlängst durch den Artikel von *P. Jessen* auf die Bedeutung des Plakates für die moderne Kunst hingewiesen worden sind, müssen wir es uns versagen, hier noch einmal auf diesen Punkt näher einzugehen, doch wollen wir nicht unterlassen darauf hinzuweisen, dass *Lehrs* für die Ausstellung im Dresdener Kupferstichkabinet einen bei Wilhelm Hoffmann in Dresden gedruckten, geschmackvoll ausgestatteten Katalog hat erscheinen lassen, dem er eine lehrreiche Einleitung über die Geschichte des modernen Plakates vorangeschickt hat. Als eine schätzenswerte Frucht dieser Bemühungen, durch fremde Vorbilder den einheimischen Talenten die richtigen Wege zu zeigen, möchten wir aber wenigstens auf den preisgekrönten Entwurf des Dresdener Malers *Otto Fischer* hinweisen, den dieser zur Ankündigung der mit der kommenden Dresdener Gewerbe-Ausstellung verbundenen „Alten Stadt“ hergestellt hat. Denn obwohl in der Linienführung nicht scharf genug — das Wasser hebt sich nicht deutlich genug von den Uferrändern ab — ist dieses mit drei Platten in Blau Rot und Gelb hergestellte Plakat doch eines der wirksamsten, die bisher von deutschen Künstlern ersonnen worden sind. *Fischer* fällt es nicht ein, wie die Franzosen durch mehr oder minder frivole Pikanterieen reizen zu wollen, vielmehr soll seine junge, blonde Frau in der Tracht des sechzehnten Jahrhunderts, welche den Beschauer einzuladen scheint, sich der über die Brücke in die alte Stadt drängenden Menge anzuschließen, in sinniger Weise darauf hindeuten, dass dort als Seitenstück zu der in der Hauptausstellung vereinigten Sammlung von Erzeugnissen unserer Zeit der Versuch gemacht wird, durch trefflich gewählte Proben zur Anschauung zu bringen, unter welchen Verhältnissen unsere Vorfahren gelebt haben, und wie reichlich ihr Dasein von der Kunst durchtränkt war.

In diesem Punkte steht die Gegenwart trotz der eifrigsten Bemühung von seiten einer kleinen Minderheit noch immer hinter der Vergangenheit zurück, und wenn

Lehrs in der Einleitung zu seinem oben erwähnten Verzeichnis unser Jahrhundert als das „der Kunstentwöhnung“ bezeichnet, so gehört gerade Dresden zu denjenigen Städten, in denen diese Kunstentwöhnung weit um sich gegriffen hat. Das hiesige gebildete Publikum, das so reges Interesse an der Musik und dem Theater nimmt, kümmert sich nur zum geringsten Teil um die modernen Erscheinungen der bildenden Kunst. In Folge dieser Gleichgiltigkeit hat sich der Inhaber des *Lichtenbergischen* Kunstsalons, Herr *Ferdinand Morawe*, genötigt gesehen, seine regelmäßigen Ausstellungen aufzugeben und sich auf die Weiterführung seiner Kunsthandlung zu beschränken. Diese Geschäftsaufgabe bedeutet einen beklagenswerten Verlust für die Dresdener Kunstfreunde, da uns wenigstens einzelne Ausstellungen in dem genannten Salon, die allerdings von sehr verschiedener Bedeutung waren, die Bekanntschaft mit den besten Erscheinungen der Gegenwart vermittelten. Wir erinnern nur an die Ausstellung der Werke *Klinger's* und an das erste gemeinsame Auftreten der Dresdener Secessionisten, das leider noch nicht wiederholt worden ist.

Um so mehr Anerkennung verdient das Verhalten unserer anderen Kunsthandlung, der von *Ernst Arnold* (*Adolf Gutbier*), die mit ungewöhnlicher Energie den Kampf gegen die Teilnahmslosigkeit der Dresdener weiterführt und hierin rühmlich von der Dresdener Presse unterstützt wird. Sie hat in jüngster Zeit sogar einen entschiedenen Erfolg zu verzeichnen, der sie hoffentlich in ihrem Bestreben bestärken wird, da die von ihr im April und Mai veranstaltete „Internationale Porträt-Ausstellung“ reichlicher als alle anderen früheren Ausstellungen besucht worden ist. Es war aber auch eine Freude, sich in dieser ungemein geschickt und geschmackvoll arrangirten Ausstellung zu bewegen, und an den hier vereinigten Proben der besten modernen Meister zu ersehen, wie hoch gerade die Bildniskunst in unserer Zeit entwickelt ist. Nach unserem Dafürhalten hat auch diese Zusammenstellung aufs neue wieder bewiesen, dass auf diesem Gebiete die Engländer obenan stehen. Denn, obwohl die ersten Meister der Porträtmalerei in England, die *Ouless*, *Richmond*, *Watts* und *Whistler* in der Ausstellung fehlten, so ließen doch die Bilder *George Sauter's* und *E. A. Walton's* aus London erkennen, mit welcher ruhigen Sicherheit in England das Bildnis behandelt wird, und wie die dortigen Maler sich glücklich von jedem Streben nach Effekt und Aufsehen fern halten, um nur durch die Vollendung in der Durchführung und durch eingehende, niemals peinliche Charakteristik zu wirken. Das gilt vor allem von *Sauter's* Porträt des Prinzen Troubetzkoi im Sportkostüm, das uns wegen seiner Frische, Kraft und Gesundheit entzückte, aber auch *Walton's* Porträt von Mrs. E. A. Walton war eine Leistung ersten Ranges. Unter den französischen Porträts interessirte uns das Selbstbildnis *Eugène Carrière's* am meisten. Man sah bei ihm nur den Kopf direkt von vorn und stutzte zunächst über den einfarbigen, etwas verschwommenen braunen Ton. Wenn man aber das Bild näher betrachtete, so fesselte der lebhafte Ausdruck in den dunkeln Augen, die den Beschauer scharf zu fixiren scheinen, und erkannte den originellen, auf sein Ziel energisch ausgehenden Künstler, der ähnliche Wirkungen auch in seinem mit Steindruck hergestellten Bildnis von *Alphonse Daudet* und in einem Frauenkopf erreicht hat. Eine entschiedene Meisterleistung durften wir weiter in *Erik Werenskiold's* Porträt *Henrik Ibsen's* erkennen. Der kalte, helle Hintergrund, die dünne Farbe und die scharfe Zeichnung, die jeden Zug des Gesichtes genau erkennen ließ, ergaben zusammen einen so charakteristischen Gesamteindruck des grübelnden Menschenbeobachters, dass wir *Werenskiold's* Bildnis weit höher schätzen, als das von vielen Ausstellungen her bekannte Bild eines anderen Landsmannes *Ibsen's*, des in München ausgebildeten *Smith's*. Unter den holländischen Arbeiten verdienen die interessanten durch Steindruck vervielfältigten Charakterköpfe *Jan Veth's* aus Bussum in Holland hervorgehoben zu werden, während *Jan Leempoels'* Doppelbildnis: „Mein Bruder und ich“ bei aller Lebendigkeit unter einer gewissen Härte der Farbengebung, die zu wenig diskret wirkt, leidet. An der Spitze der deutschen Porträtmaler stand wiederum unbedingt *Franz von Lenbach*. Seine Vorzüge und Schwächen sind so bekannt, dass es Raumvergeudung wäre, wollten wir diese bekannten Dinge hier noch einmal wiederholen. Wir begnügen uns daher darauf hinzuweisen, dass er diesmal in dem lebensgroßen, noch wenig bekannten Porträt des Baron *Heldorf* ein Werk geschaffen hat, das in seiner brillanten Durchführung aller Teile, d. h. in diesem Falle auch der Figur und der Kleidung, mit den frischesten englischen Porträts rivalisiren kann. Es will viel sagen, wenn wir sofort nach dieser Meisterleistung *Lenbach's* der verschiedenen Porträts des Dresdener Malers *Karl Bantzer*, der soeben erst zum Professor an der Dresdener Akademie ernannt worden ist, gedenken können. Wer aber unbefangenen Auges die Menge der vorhandenen Bildnisse geprüft hat, wird unschwer erkannt haben, dass Dresden in *Bantzer* einen Porträtisten besitzt, auf den es stolz sein darf. Vor allem entzückte uns sein schon im Jahre 1887 entstandenes und bereits auf der ersten Dresdener Aquarellausstellung vorgeführtes Porträt seines Freundes, des Landschaftsmalers *Ritter*, aufs neue, da es in der That in Bezug auf Natürlichkeit der Haltung, Ungesuchtheit und Ähnlichkeit den höchsten Ansprüchen genügt. Aber auch die übrigen Bildnisse *Bantzer's*, das seiner Mutter, des Malers *Robert Sterl*, und das einer jüngeren Dame in vornehmer Toilette, vermochten sich in der gewählten Umgebung wohl zu halten und ließen gleichzeitig die Vielseitigkeit und Routine des Malers erkennen, der jedes seiner Modelle in der für sie am meisten charak-

teristischen Auffassung darzustellen versteht. Unter den übrigen deutschen Bildnissen erwähnen wir nur noch das Doppelbildnis des Frankfurter Malers *Wilhelm Steinhausen* und seiner Frau, weil es, wenn auch in technischer Beziehung keineswegs hervorragend, durch seine Innigkeit und anspruchslose Schlichtheit weit mehr anzieht, als die zum Teil brillant gemalten Paradestücke so mancher heutzutage berühmt gewordenen Modegrößen. Zu diesen wird niemand den in Loschwitz bei Dresden lebenden und namentlich als Illustrator ausgezeichneten Maler *Hermann Vogel* aus Plauen i. V. zählen wollen, dessen hauptsächlichste Arbeiten aus dem letzten Jahrzehnt in einer Sammelausstellung des Sächsischen Kunstvereins unlängst dem Publikum vorgeführt wurden. Dazu hält sich *Vogel* viel zu fern von allem, was man als Modeströmung bezeichnen kann, und doch ist er als einer der berufensten Fortsetzer *Ludwig Richter's* zu begrüßen und sogar höher zu stellen als *Pletsch* oder *Mohn,* weil er vielseitiger und selbständiger als diese ist. Seine besten Leistungen hat er im Auftrage der Münchener Verlagsfirma *Braun & Schneider* vollbracht, für die er nicht nur eine lange Reihe von Zeichnungen für die „Fliegenden Blätter“ lieferte, sondern auch die Illustrationen zu einer Prachtausgabe von *Grimm's* Kinder- und Hausmärchen entwarf. Sie stellen bisher den Höhepunkt seiner Kunst dar und verbinden eine seltene Innigkeit und Tiefe des Gemütes mit einem gesunden Humor, Eigenschaften, die namentlich in seinen romantischen Schilderungen der Poesie des deutschen Waldes und in seiner Vorliebe für Scenen aus dem Leben und Treiben der Tiere hervortreten. Gleichzeitig mit der *Vogel*-Ausstellung wurden im Sächsichen Kunstverein eine Anzahl Bilder von Mitgliedern der Gesellschaft deutscher Aquarellisten aufgehangen. Aber die Erwartungen, die man auf dieses Unternehmen setzen konnte, blieben unerfüllt, da sich in diesen Aquarellen keinerlei Fortschritt in dem Schaffen ihrer Urheber zeigte, wenn man auch zugeben musste, dass die Mitglieder dieser Vereinigung sämtlich nach der Seite der Technik hin Meister der modernen Aquarelle sind. Dies gilt außer von *Skarbina, Hans Herrmann* und *Hans von Bartels* namentlich von *Ludwig Dettmann*, dessen „rote Wolken“ ein äußerst wirksames Dekorationsstück darstellten.

Als solches, aber nicht als ein Werk von dauernder Monumentalwirkung möchten wir auch den vor kurzem enthüllten *Wettin-Obelisken* bezeichnen, der die Erinnerung an die festlichen Tage des Wettin-Jubiläums im Juni 1889 festhalten soll. Es ist eine Wiederholung der beiden Obelisken, die sich in dem genannten Jahre als Schmuckstücke auf dem Platz vor dem kgl. Schlosse erhoben, aber insofern verändert, als die beiden von *Johannes Schilling* modellirten Kolossalfiguren der Vergangenheit und Gegenwart nicht vor zwei Obelisken wie damals, sondern an der Vorder- und Rückseite eines einzigen Obelisken Platz gefunden haben. Man wird diese beiden weiblichen Gestalten unbedingt für die besten Leistungen *Schilling's* aus neuerer Zeit erklären dürfen, da sie Leben und Bewegung besitzen und sich, ohne gerade realistisch zu sein, doch im Allgemeinen fern halten von der faden Linienschönheit hergebrachter Allegorieen; man wird auch in der Wahl des Aufstellungsplatzes in dem Dreieck vor dem Palais am Taschenberg den kundigen Blick des erfahrenen Architekten bereitwillig anerkennen, aber man wird immer wieder beim Beschauen dieses Obelisken die Frage aufwerfen, ob es gut gethan war, den steifen Trophäen- und Waffenschmuck zwischen dem granitenen Sockel und dem eigentlichen Obelisken, der bei einer vorübergehenden Dekoration unangefochten bleiben mochte, für die Dauer beizubehalten und auf diese Weise immer wieder daran zu erinnern, dass das Denkmal ursprünglich nur für einen vorübergehenden Zweck bestimmt war. Unseres Erachtens hätte diese Wiederholung unterbleiben müssen oder wäre durch einen freieren und originelleren Einfall zu ersetzen gewesen. Immerhin wird auch so, wie das Denkmal sich heute darstellt, der Name seiner Urheber, der Architekten *Schilling* und *Gräbner*, von denen schon der erste Entwurf herrührte, mit Auszeichnung genannt werden dürfen, da sie durch den Wettin-Obelisken den Beweis geliefert haben, dass sie nicht nur auf ihrem speciellen Gebiet der Baukunst zu den hoffnungsvollsten jüngeren Dresdener Künstlern zählen, sondern auch dekorativen Aufgaben gewachsen sind.

H. A. LIER.

DIE INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG IN BERLIN.

II.

Seit dem Erscheinen unseres ersten Berichtes hat der Ehrensaal, gegen den sich unsere Kritik richten musste, eine wesentlich vorteilhaftere Physiognomie durch Einreihung eines genial erdachten, von hohem poetischen Schwunge getragenen Monumentalgemäldes von *Otto Knille* erhalten, das den Dreibund als „Friedensbund“ verherrlicht. Es ist keine trockene Allegorie, kein gemalter Leitartikel voll politischer Spitzen, auch keine Vereinsrede voll geschwollener Phrasen, die von wohlfeilem Patriotismus trieft. Von einer so edlen Künstlernatur wie Otto Knille ist dergleichen nicht zu befürchten. Es war ihm offenbar Herzensbedürfnis, mit voller Überzeugung und mit dem vollen Aufgebot seiner nicht geringen künstlerischen Kraft sein Glaubensbekenntnis dahin abzulegen, dass die drei verbündeten Mächte uns allein die Gewähr bieten, dass sie dem Ansturm der finsteren dämonischen Gewalten, die an den Grundvesten aller Ordnung und Gesittung rütteln, mit ruhiger Kraft begegnen werden. Auf hoch ragendem Felsen thronen die drei vornehmen, stolzen Frauengestalten, die weniger durch Attribute, als durch Haltung, Bewegung und den Rassentypus, den jede vertritt, charakte-

risirt werden. Deutschland hat sich erhoben, und ob seiner festen, majestätischen Haltung stürzen die wilden, nackten Gestalten, die aus der Tiefe emporgestiegen sind und schon das Plateau des Felsens zu erklimmen drohen, wieder in die Finsternis zurück, der sie entsprossen waren. Aus dem Knäuel dieser riesenhaften Gestalten, die an den Rubens'schen Höllensturz erinnern, tritt besonders ein rothaariges junges Weib hervor, anscheinend das Sinnbild des Anarchismus, das die kräftigen Arme seiner Genossen vergebens in die Höhe zu heben versuchen. Hinter den drei thronenden Lichtgestalten klettern Genien an Masten empor, vermutlich um die Banner des Friedens zu hissen. Seit der Vollendung seiner historischen Friesbilder für das Treppenhaus der Universitätsbibliothek ist Knille nur mit unbedeutenden Kleinigkeiten in die Öffentlichkeit getreten. Um so freudiger wirkt die Überraschung, die er uns mit diesem Gemälde bereitet hat, das, ein Werk von genialem Wurf, einen neuen Aufschwung seiner auf die höchsten und edelsten Ziele gerichteten Kunst und seiner ungewöhnlichen koloristischen Kraft bezeichnet.

Wer im übrigen den guten Willen hat, zu suchen und mit unbefangenen Augen zu sehen, der wird namentlich auch in den Berliner Sälen, gegen die sich der Groll einer gewissen, durch das gewaltige Aufblühen Berlins er- und verbitterten Kritik am meisten richtet, genug Bilder finden, die, aneinander gereiht und mit richtigem Geschick und Raffinement in Scene gesetzt, es mit den meisten Eliteausstellungen der Fremden aufnehmen könnten, ganz gewiss mit denen der Briten und Franzosen. Dass die englischen Künstler mit so gründlicher Verachtung auf den Kontinent herabblicken, dass sie das Mittelmäßigste und Unbedeutendste — für uns Deutsche wenigstens — als gerade gut genug erachten, ist längst bekannt. Nur einmal ist es — Dank der persönlichen Vermittlung der damaligen Kronprinzessin, jetzigen Kaiserin Friedrich — gelungen, eine wirkliche Eliteausstellung englischer Malerei für Berlin zu gewinnen — seit 1886 wurde jede folgende immer schwächer. Dass aber auch die Franzosen trotz der glänzenden Geschäfte, die sie im vorigen Jahre gemacht haben, in diesem so wenig Wert auf eine würdige Vertretung gelegt haben, scheint uns doch ein bedenkliches Zeichen dafür zu sein, dass der Hass gegen uns selbst den bei den Franzosen stark entwickelten Geschäftstrieb überwindet.

Bei der Durchmusterung der Berliner Säle wollen wir ganz von den Landschaften und Marinen absehen, obwohl gerade sie — wir nennen nur die Namen *Ernst Körner, Konrad Lessing, Felix Possart, Paul Vorgang, Franz Hoffmann-Fallersleben, P. Flickel, C. Rathjen* — besonders glänzend vertreten sind. Es ist der alte Ruhm der Berliner Schule, und wenn es ihr ihre geschworenen Gegner beständig zum Vorwurf machen, dass die Berliner Landschaftsmaler in zäher Pedanterie immer noch an ihren alten Idealen festhalten und den Sprung in die trüben Fluten des Naturalismus und Impressionismus nicht mitmachen wollen, so können jene Schmähsüchtigen den Berlinern wenigstens den einen Vorzug nicht abstreiten, dass sie an Vielseitigkeit der Motive, an Reiselust und Forschungsdrang die Landschaftsmaler aller übrigen Nationen weit übertreffen. Von den Landschaften und Marinen wollen wir also absehen. Gilt es denn aber gar nichts mehr, wenn ein Mann wie *Ludwig Knaus* mit einem erst in diesem Jahre vollendeten, figurenreichen Genrebilde auftritt, das uns an einem warmen Sommerabend einen Blick in die alte Frankfurter Judengasse thun lässt? Hier lebt und webt wieder der alte Knaus mit seinem prächtigen Humor, mit seiner liebe- und gemütvollen Charakteristik, die uns das innerste Wesen eines jeden Individuums enthüllt und es aus der Masse heraushebt, und noch dazu mit allen koloristischen Feinheiten und Reizen, mit dem goldigen Licht und dem warmen Helldunkel, das alle Gestalten umspielt. Das Verständnis dafür, dass in solchen Bildern unsere nationale Kunst wurzelt, scheint in der jüngeren Generation der Künstler und Kritiker immer mehr verloren zu gehen. Desto lauter preist man riesige, keck, flott, wir möchten beinahe sagen, frech hingeschmierte Illustrationen aus dem Pariser Leben, wie z. B. den Allerseelentag auf einem Pariser Friedhof von *F. Skarbina* und den noch schlimmeren Blumenkorso in Paris von *Friedrich Stahl,* dem früheren Zeichner der „Fliegenden Blätter“, der jetzt das alte Handwerk in Öl auf Leinwand, leider in sehr vergrößertem Maßstabe, fortsetzt. Beide Künstler haben es glücklich soweit gebracht, ihre Nationalität von Grund aus zu vernichten, und so sind aus erträglichen deutschen Malern schlechte französische geworden, die, wenn sie sich überhaupt noch halten wollen, nunmehr gezwungen sind, den ganzen Pariser Hexensabbath mitzumachen. Als der dritte der neuen Götter wird immer noch *Ludwig von Hofmann* in allen Zungen gepriesen. Selbst Kunstgelehrte, die sonst Anspruch auf ernsthafte Behandlung haben, sind in den Chorus eingefallen und haben von dem Künstler eine Wiederbelebung des italienischen Quattrocentostils im modernen Geiste erwartet. Wenn sie noch nicht enttäuscht worden sind, wird vielleicht die große „Idylle“, die dieser „Neuidealist“ in Berlin ausgestellt hat, dazu helfen: wieder ein unbeschreiblich stumpfsinniges, junges Menschenpaar — er ganz, sie halbnackt — in einer Landschaft, in der sich die grellsten Farbendissonanzen zu einem wahrhaft schauerlichen Konzert vereinigen! Aber wenn auch die Verehrer des Quattrocento wiederum stumm vor Entzücken bleiben und ihrem Propheten weitere Heeresfolge leisten wollten, so bleibt immer noch die Frage unbeantwortet: wird unserer nationalen Kunst durch solche Nachahmungen geholfen? Lernen wollen und sollen unsere Künstler von den Fremden; aber erst die Überwindung des Fremdländischen macht aus den Schülern wieder Meister.

Wir haben ein solches Beispiel in dem Berliner *Hugo Vogel,* der nach seinen Anfängen in der Düsseldorfer Schule sich eine Zeit lang so willig den französischen Einflüssen hingab, dass man für seine Zukunft fürchten musste. Jetzt scheint er sich völlig frei gemacht und seine Individualität wiedergefunden zu haben. Sein Farbenauftrag, der früher etwas zähe und fest war, ist einer völlig flüssigen Behandlung gewichen, seine starke Lichtfreudigkeit, die sich bisweilen zu thörichten Experimenten verstiegen hatte, ist auf ein vernünftiges Maß beschränkt worden. Das zeigt sich sowohl in dem Bildnis einer auf einem Empirestuhl sitzenden Dame in mattlilafarbenem Kleide, die sich trotz der zarten Farbenverbindungen vollkommen körperlich von dem durch einen ebenfalls mattfarbigen Gobelin gebildeten Hintergrund abhebt, als auch in dem köstlichen Sommeridyll „Mutter und Kind in der Laube", einem Meisterwerk der Freilicht- oder, was mehr sagen will, der Sonnenlichtmalerei, das in dieser ganzen internationalen Ausstellung trotz aller echten und falschen Madonnenbilder nicht seines Gleichen findet.

Da wir mit der Genremalerei begonnen haben, wollen wir nur noch zwei Proben Berliner Kunst über die Masse tüchtigen Mittelguts emporheben. Die eine ist das Winterbild „Unsere Sieger an der Loire" von *Karl Röchling:* die Begegnung von marschirenden bayerischen Soldaten auf einer tief beschneiten Chaussee mit preußischen Kameraden, die den Tapferen nichts reichen können, um ihre offenbare Not an Kleidern und jeglicher Nahrung zu lindern. Es ist ein Meisterwerk der Landschafts- und Genremalerei zugleich, eines von den Bildern, die einen Platz in dem Ehrensaal durch künstlerische Qualitäten verdient hätten. Das andere Bild ist eine Straßenscene aus Damaskus, Stempelschneider, die auf einer Gasse nach orientalischer Sitte ihr Gewerbe betreiben, von *Max Rabes.* Seit dem Tode von Gentz war das orientalische Genre in Berlin fast ausgestorben, etwa wie in Wien nach dem Tode von Leopold C. Müller. Wie dieser aber in *Charles Wilda,* dem wir in der österreichischen Abteilung begegnen, einen tüchtigen, schon jetzt beinahe ebenbürtigen Nachfolger gefunden hat, so hat auch Rabes in der Kraft des Kolorits Gentz erreicht, ihn an Energie und Tiefe der Charakteristik aber bereits übertroffen. Bei solchem Nachwuchs wird die Berliner Malerei noch ein weites Feld vor sich haben, bis sie zu der ihr von vielen Seiten prophezeiten Mumifizierung gelangt sein wird. Vielleicht wird sie sich auf Grund eines bekannten Naturgesetzes noch länger frisch und grün erhalten, als ihre Feinde, die zumeist nur von der Nachahmung des Fremdländischen leben. *ADOLF ROSENBERG.*

BÜCHERSCHAU.

* Die Firma *Fr. Hanfstaengl* in München tritt soeben mit zwei neuen Publikationen zur Kunstgeschichte hervor, welche durch Gediegenheit des Inhalts und durch glänzende Ausstattung das allgemeinste Interesse beanspruchen dürfen. Das eine Werk schließt sich in Format und Ausstattung der Lücke'schen Publikation über die Dresdener Galerie an und giebt uns eine Auswahl der Meisterwerke aus der Londoner Nationalgalerie in vorzüglichen Heliogravuren, mit Text von *Charles L. Eastlake,* der ebenfalls heliotypisch illustrirt ist. Die zweite Publikation, in Großfolio, behandelt die alten Handzeichnungen des Dresdener Kabinetts, und rührt von *K. Woermann,* dem dortigen Galeriedirektor her, dessen kritischer Text zu den in vorzüglichem Lichtdruck ausgeführten Tafeln durch eine besonders dankenswerte Einleitung in die Handzeichnungen-Kunde eingeleitet wird. Von beiden Werken liegen bisher je eine Lieferung vor. Wir kommen später darauf eingehender zurück.

NEKROLOGE.

*** *Der Genremaler Fritz Sonderland,* ein Schüler von F. Hiddemann, ist am 13. Juni im Alter von 60 Jahren in Düsseldorf gestorben.

*** *Der Landschaftsmaler Heinrich Hoffmann,* ein Schüler von Jacob Becker in Frankfurt, dessen Specialität die Wald- und Alpenlandschaft und das Architekturstück nach Motiven aus dem Taunus und aus dem alten Frankfurt war, ist am 10. Juni im Alter von 81 Jahren in seiner Vaterstadt Frankfurt a. M. gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Dr. *Henry Thode,* außerordentlicher Professor der Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg, ist zum ordentlichen Professor ernannt worden.

*** Dr. *Jaroslaw Springer,* Direktorialassistent am kgl. Kupferstichkabinet in Berlin, hat den Professortitel erhalten.

*** Dr. *Otto Puchstein,* Privatdozent der klassischen Archäologie an der Universität Berlin, ist als ordentlicher Professor nach Freiburg i. B. berufen worden.

x.— Dr. *Richard Graul* ist zum Direktor des Kunstgewerbemuseums zu Leipzig gewählt worden.

*** *Aus Anlass der Einweihung des Kyffhäuserdenkmals,* die am 18. Juni in Gegenwart des Kaisers und vieler deutscher Fürsten stattgefunden hat, haben folgende beteiligte Künstler Auszeichnungen erhalten: der Architekt *Bruno Schmitz,* der Schöpfer des Turmes und der ganzen Bauanlage, und der Bildhauer *N. Geiger,* der Schöpfer der Barbarossafigur, den roten Adlerorden IV. Klasse, der Bildhauer *E. Hundrieser,* der Schöpfer des Reiterstandbildes Kaiser Wilhelm I., den Kronenorden III. Klasse und der Bildhauer *Vogel* in Charlottenburg, der die dekorativen Arbeiten ausgeführt hat, den roten Adlerorden IV. Klasse.

DENKMALER.

*** *Die einheitliche Organisation der Denkmalpflege in Preußen,* die von der Regierung angeregt worden ist, ist nunmehr, wie amtlich bekannt gemacht wird, von sämtlichen Provinzial-Verbänden angenommen und in allen Teilen der preußischen Monarchie, mit Ausnahme des Regierungsbezirks Wiesbaden, durchgeführt worden. Es sind Provinzial- bezw Bezirks-Kommissionen zur Erforschung und zum Schutze der

Denkmäler gebildet worden, denen der betreffende Oberpräsident und zumeist der Landesdirektor, Delegirte des Kreisausschusses, des Konsistoriums, der bischöflichen Organe, sowie Mitglieder der größeren Geschichts- und Altertumsvereine angehören, und welchen als sachverständiger Beirat und zugleich als staatlicher Delegirter der Provinzial- bezw. Bezirks-Konservator zur Seite steht. Letzterer fungirt, ebenso wie die Mitglieder der Denkmäler-Kommission, im Ehrenamt. Zu Provinzial- bezw. Bezirks-Konservatoren sind ernannt: für die Provinz Ostpreußen der Architekt Adolf Bötticher zu Königsberg i. Pr., für die Provinz Westpreußen der Landesbauinspektor Heise in Danzig, für die Provinz Brandenburg der Landesbaurat, Geheime Baurat Bluth in Berlin, für die Provinz Pommern der Gymnasialdirektor, Professor Lemcke in Stettin, für die Provinz Posen der Landesbibliothekar und Direktor des Provinzial-Museums Dr. Schwartz in Posen, für die Provinz Schlesien der Landesbauinspektor Lutsch in Breslau, für die Provinz Sachsen der Archivassistent Dr. Theuner in Magdeburg, für die Provinz Schleswig-Holstein der Gymnasial-Oberlehrer, Professor Dr. Haupt in Schleswig, für die Provinz Hannover der Direktor des Provinzial-Museums Dr. Reimers in Hannover, für die Provinz Westfalen der Provinzial-Bauinspektor Ludorff in Münster, für den Regierungsbezirk Kassel Dr. Bickell in Marburg, für die Rheinprovinz der Privatdozent Dr. phil. Paul Clemen in Bonn, für die Hohenzollernschen Lande der Architekt Wilhelm Friedrich Lauer in Sigmaringen. Da die Genannten für ihren Amtsbezirk in jeder Hinsicht den Konservator der Kunstdenkmäler in Berlin vertreten, so sind an sie auch alle bezüglichen Anzeigen und Anträge zu richten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Düsseldorf. — Wie alljährlich hat der *„Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen“* zum Zweck der an seine Mitglieder zu verlosenden Gemäldeankäufe seine Pfingstausstellung veranstaltet. Diese Ausstellung, deren Aufgabe es nicht ist, die repräsentativen Leistungen Düsseldorfs zu vereinigen, sondern dem Künstler klingenden Lohn einzubringen, ist eine ebenso notwendige wie erfreuliche Einrichtung, obgleich den Besuchern an Kunstgenuss nicht viel geboten wird; erfreulicher wäre es freilich noch, wenn man mit dem Zweck des Nützlichen das Schöne insofern mehr verbände, indem man mehr wirkliche Kunstwerke ankaufte, oder wenigstens Bilder, die sich redlich bemühten, es sein zu wollen. Doch damit würde die Mehrzahl der Maler vielleicht ebensowenig einverstanden sein wie das Publikum, dem die event. Bilder zufallen. Auf die einzelnen Werke einzugehen, kann nicht im Rahmen dieses Referats liegen; nichts aus der Reihe Ragendes findet sich hier, die gemalten Witze und Anekdoten, die licht- und luftlosen Landschaften nehmen noch immer den breiteren Raum ein. Selbst die Secession, die hier friedlich Arm in Arm mit der Genossenschaft geht, ist spärlich vertreten, jeder hat eben seine besten Sachen auswärts, auf den Internationalen. — Weit pfingstlicher, weit frühlingsheller und lebenskräftiger sieht es im *Schulte'schen Kunstsalon* aus, der stets um diese Jahreszeit, wenn in den übrigen Kunstcentren die Internationalen blühen (wozu Düsseldorf sich immer noch nicht aufschwingen kann, während in dem kleinen Kunstländchen Belgien 5—6 Städte eine solche veranstalten), seinem Publikum etwas Besonderes zu bieten bemüht ist. Von Ausländern sehen wir da *Munkacsy* und *Vollon.* Ersterer mit seinem „Verbrecher“, jedenfalls einer Studie zu seinem ersten berühmten Bilde, hinter dem sein jetziges Schaffen so weit zurücksteht; *Vollon* mit einem saftigen, glühenden Stillleben. Aber Vollon's Stillleben behagen unserem Auge doch nicht mehr so ganz, sie sind vor der Entdeckung der Luft gemalt. Es ist ja nicht nötig, in den grellsten Effekten der Luministentonscala zu schaffen — auf deren Einseitigkeiten die tiefen satten Farbenharmonieen der Schotten der rechtzeitige Dämpfer war — aber so luftlos wie Vollon, das ist der Transparenz, der Klarheit, Feinheit und sprühenden Frische der Farben doch sehr nachträglich. Er wirkt krautig, schmutzig, ölig. — Von Berlin sandte *Walter Leistikow* seine Farbendichtungen. Wahre Oasen sind dieselben in einer Düsseldorfer Ausstellung. An ihnen könnte sich hier mancher ein Beispiel nehmen — ich meine jene, die seit Jahren immer das gleiche Bild reproduziren — was jedoch nicht heißen soll, dass man ihn nachahme. Walter Leistikow ist ein wahrer Farbenpoet. Er nimmt einen Farbengrundton, der der charakteristische Träger, der Urheber der jeweiligen Stimmung ist und wertet ihn auf das ganze Bild ab. So hat er in jedem Bilde eine neue Farbe, die der Stimmung angepasste, vielmehr die die Stimmung hervorrufende. Das giebt seinen Bildern die naturfrische Verschiedenheit. Aber sein Hauptvorzug ist: er hat eine eigene Farbe. Während der jungdeutschen Landschaftsmalerei ein gewisser ausländischer Einfluss trotz aller Eigenheit anhaftete, gehört Leistikow zu den wenigen, die vor allem national sind. Der jungdeutschen Landschaftsmalerei fehlte bis vor kurzem noch das individuell nationale Gepräge; es herrschte da zuviel Amsterdamer Waisenhausstimmung etc., es fehlte ihr jenes Etwas, das auf den ersten Blick französische, holländische, dänische, englische Kunst von einander unterscheidet. Leistikow aber ist deutsch, die Poesie des deutschen Märchens klingt aus seinen Bildern. — *Arthur Kampf* ist mit einem Herrnbildnis vertreten, das von einer erstaunlichen Geschicktheit zeugt, während die ergänzende Charakteristik auch nicht fehlt. Man kann geradezu die Pinselstriche zählen, mit denen dieser Kopf zusammen„gehauen“ ist, leider werden diese Vorzüge durch koloristische Mängel geschwächt.

SCURATOW.

ZEITSCHRIFTEN.

Architektonische Rundschau. 1896. Liefg. 8.
Tafel 57. Wohnhaus in Zehlendorf bei Berlin; entworfen von Architekt Jos. Schmitz in Nürnberg. — Tafel 58. Lichthof eines Geschäftshauses in Berlin; erbaut von den Architekten Messel & Altgelt daselbst. — Tafel 59/60. Konkurrenzentwurf zu einer neuen evangelischen Kirche für Cannstatt von Reinhardt & Süßenguth, Architekten in Berlin. — Tafel 61. Fassadengruppe I des Generalplans zur Bebauung der Joanneumsgründe in Graz; entworfen von Prof. Leopold Theyer daselbst. — Tafel 62. Ausstellungspavillon der Firma E. Kerns Sohn in Altenberg auf der Internationalen Ausstellung für Volksernährung u. s. w. in Wien; entworfen und ausgeführt von Architekt J. Saviński daselbst. — Tafel 63. Palais Dolmann in Hamburg; erbaut von Semper & Krutisch, Architekten daselbst. — Tafel 64. Landhaus in Wildenrott am Ammersee; nach Plänen des Architekten M. Dülfer in München erbaut von Baumeister J. Kalb daselbst.

Christliches Kunstblatt. 1896. Nr. 6.
Die Wandgemälde in Sant' Angelo in Formis und die byzantinische Frage. Von Dr. E. Gradmann. — Ein Gang durch Paris. Von Alfred Bach. (Forts.)

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 19.
Die Internationale Ausstellung 1896 der „Secession“ in München. I. Von P. Schultze-Naumburg. — Die Internationale Jubiläums-Kunstausstellung in Berlin 1896. II. Von Jaro Springer. — Die Kunst auf der Bayerischen Landesausstellung in Nürnberg 1896. Von Dr. Paul Joh. Rée.

Zur Muther-Affaire.

Von mehreren Seiten ist die Erwartung ausgesprochen worden, dass ich zu der Broschüre Rich. Muther's „Die Muther-Hetze“ das Wort ergreifen würde. Da jedoch die Broschüre das Faktum der Entlehnung zugiebt und nur den seltsamen Versuch macht, diese Thatsache — trotz der Massregelung Muther's von Seiten der philosophischen Fakultät der Universität Breslau — als eine edle That zu feiern, so sehe ich keine Veranlassung, auf die Ausführungen des Verfassers näher einzugehen. Nachdem Rich. Muther durch dieses Hohelied des Plagiats seine Auffassung von geistiger Arbeit und durch den Ton seiner persönlichen Angriffe die Eigenart seiner Gesinnung aller Welt dargelegt hat und nachdem er durch den Wiederabdruck der bereits in meiner Broschüre widerlegten, wissentlich falschen Behauptungen seine Kampfesweise hinreichend gekennzeichnet hat, ist für mich die Angelegenheit erledigt. Ich bemerke nur, dass ich den Artikeln der „Kunsthalle“ eben so fern stehe wie all den anderen Unternehmungen und „Hilfstruppen“, die Muther's Phantasie von mir organisirt sieht.

Magdeburg. **Dr. Th. Volbehr.**

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW., Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 31. 23. Juli.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Da ich in den nächsten Tagen verreise, bitte ich alle Einsendungen bis auf Weiteres an die Verlagshandlung nach Leipzig zu adressiren.

Wien, Mitte Juli 1896. ***C. v. LÜTZOW.***

Kunsthistorischer Kongress in Budapest 1896.

Der kunsthistorische Kongress in Köln hat in seiner Eröffnungssitzung am 1. Oktober 1894 den einstimmigen Beschluss gefasst, der von dem k. ungarischen Handelsminister ergangenen Einladung Folge zu leisten und den nächsten Kongress 1896 in Budapest abzuhalten. Mitbestimmend für diesen Beschluss war die Erwägung, dass in diesem Jahre zur Feier des tausendjährigen Bestandes des ungarischen Reiches in Budapest eine historische Ausstellung stattfindet, welche die reichen Kunstschätze Ungarns in einer Gruppe stilvoll durchgeführter Bauten von historischem Charakter so glänzend und vollständig wie nie zuvor den Beschauern darbietet. Auch die Sammlungen der mächtig emporgeblühten Hauptstadt Ungarns, die alten wie die neugegründeten, enthalten eine Fülle von bedeutsamen und für den kunstgeschichtlichen Betrachter hochinteressanten Gegenständen, welche vornehmlich in diesem Jahre den Besuchern Budapests bequem zugänglich sind.

Der ständige Ausschuss der kunsthistorischen Kongresse und der geschäftsführende Ausschuss des Budapester Lokalkomités laden somit alle Vertreter der Kunstgeschichte, Professoren, Docenten, Vorstände von Museen und Beamten an solchen Instituten, sowie alle Privatgelehrten des Faches freundlichst ein, sich

vom 1. bis 4. Oktober d. J. in Budapest

versammeln und ihre persönliche Teilnahme an dem bevorstehenden Kongress bis zum 8. September d. J. dem mitunterzeichneten Leiter des geschäftsführenden Ausschusses des Budapester Lokalkomités, Herrn Reichstagsabgeordneten *von Kammerer* (Budapest, Akademie der Wissenschaften) anzeigen zu wollen.

Namens der *k. ungarischen Regierung* wird der Kongress im Festsaale des National-Museums durch den Minister für Kultus und Unterricht eröffnet werden. Der Handelsminister wird die Kongressmitglieder in der Ausstellung begrüßen, die Stadt Budapest dem Kongress zu Ehren ein Festmahl veranstalten.

Für die *Verhandlungen des Kongresses* ergiebt sich als Material zunächst die Berichterstattung über den Stand derjenigen Angelegenheiten, welche der vorige Kongress dem ständigen Ausschuss oder besonderen Komités zugewiesen hatte. Dazu kommt die Wahl des nächsten Kongressortes, für welchen *Amsterdam* in Aussicht steht, und eventuelle in der Versammlung zu stellende Anträge.

Im Interesse baldiger Aufstellung des Programmes für die wissenschaftlichen Verhandlungen werden alle Fachgenossen, welche *Vorträge* zu halten oder kürzere *Mittheilungen* zu machen gedenken, höflichst ersucht, dies bis 15. August dem obengenannten Leiter des Budapester Lokalkomités zur Kenntnis zu bringen.

Damit sei die gemeinsame Sache neuerdings allen Vertretern und Freunden der kunsthistorischen Wissenschaft wärmstens ans Herz gelegt!

Der ständige Ausschuss der kunsthistorischen Kongresse:

Prof. Dr. **C. v. Lützow**, Wien, Vorsitzender; Prof. Dr. **B. Haendcke**, Königsberg i. Pr., Schriftführer; Hofrat Prof. Dr. **Fr. Schlie**, Schwerin, Schatzmeister; Prof. Dr. **L. Dietrichson**, Christiania; Geh. Rat Prof. Dr. **Fr. X. Kraus**, Freiburg i. Br.; Prof. Dr. **B. Riehl**, München; Prof. Dr. **Aug. Schmarsow**, Leipzig.

Der geschäftsführende Ausschuss des Lokalkomités:

Dr. **Béla Czobor**, Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Referent der Landeskommission für Erhaltung der Baudenkmale; **Kamill Fittler**, Direktor der Kunstgewerbeschule; **Karl v. Gerlóczy**, erster Vicebürgermeister der Haupt- und Residenzstadt Budapest, Mitglied des Landesrates für bildende Künste; Dr. **Ernst v. Kammerer**, Reichsrats-Abgeordneter, Regierungs-Kommissär für die National-Galerie; Dr. **Alexander v. Matlekovits**, Wirkl. Geheimer Rat, Staatssekretär a. D., Mitglied der Ung. Akademie; Dr. **Alexander Nyári**, Docent für Kunstgeschichte a. d. techn. Hochschule; **Eugen v. Radisich**, Direktor des Kunstgewerbe-Museums; **Georg Ráth**, Generaldirektor des Kunstgewerbe-Museums und Vicepräsident des Landesrates für bildende Künste; **Josef v. Schmidt**, Ministerialrat, Direktor der Millenniums-Ausstellung; Dr. **Nicolaus v. Szmrecsányi**, Sektionsrat im Ministerium für Kultus und Unterricht.

Das Ungarische Landeskomité:

Graf **Theodor Andrássy**, Wirkl. Geheimer Rat, Präsident der Gesellschaft für bildende Kunst; Graf **Alexander Apponyi**, Direktionsmitglied der Ungar. Akademie der Wissenschaften; **Sigismund v. Bubics**, Bischof von Kaschau, Wirkl. Geheimer Rat, Mitglied der Akademie der Wissenschaften; **Isolt v. Beöthy**, Universitäts-Professor, Mitglied der Akademie der Wissenschaften; **Victor Czigler**, Architekt, Professor a. d. techn. Hochschule, Präsident des Architekten- u. Ingenieurvereines; Graf **Alexander Esterházy**, Mitglied des Magnatenhauses; Graf **Koloman Esterházy**, Präsident des Siebenbürger Museum-Vereines; Graf **Moritz Esterházy**, Mitglied des Magnatenhauses, Obergespan; **Arpád v. Feszty**, Maler, Mitglied des Landes-Kunst-Rates; **Julius v. Forster**, Ministerialrat, Vicepräsident der Landeskommission für Konservirung der Baudenkmale; Dr. **Josef Hampel**, Universitäts-Professor, Kustos des National-Museums; Baron **Karl Hornig**, Bischof von Veszprém; **Karl Kammermayer**, Bürgermeister der Haupt- und Residenzstadt; **Gustav Keleti**, Direktor der Landeszeichenschule, Mitglied der Akademie der Wissenschaften; **Nicolaus v. Kubinyi**, k. u. k. Kämmerer; **Hugo v. Kilenyi**, Ministerialrat; Baron **Béla Lipthay**, Oberhausmitglied, Mitglied des Landeskunstrates; Dr. **Julius Lánczy**, Universitäts-Professor; Dr. **Julius Pasteiner**, Universitäts-Professor für Kunstgeschichte; **Koloman v. Perlaky**, Advokat, Belgischer Vice-Konsul; **Josef v. Prém**, Kunstschriftsteller; **Franz v. Pulszky**, Oberinspektor der öffentlichen Museen und Bibliotheken, Vicepräsident der Akademie der Wissenschaften; **Julius Rózsavölgyi**, Magistratsrat der Haupt- und Residenzstadt; **Albert Schickedanz**, Architekt, Professor a. d. Kunstgewerbeschule; **Emerich Steindl**, Architekt, Professor a. d. techn. Hochschule; **Friedrich Schulek**, Professor, erster Architekt der Landeskommission für Konservirung der Baudenkmale; **Emerich v. Szalay**, Direktor des National-Museums; **Thomas Szana**, Kunstschriftsteller; Graf **Emerich Széchenyi jun.**, Oberhausmitglied; Graf **Nicolaus Széchenyi**, Abt von Jaák; **Bartholomeus v. Székely**, Historien-Maler; Graf **Alexander Teleky**, Reichstagsabgeordneter; Graf **Franz Zichy sen.**, Wirkl. Geheimer Rat, Tavernicus, gew. Botschafter; Graf **Eugen Zichy**, Wirkl. Geheimer Rat, Präsident der Landeskommission für Konservirung der Baudenkmale; **Maurus Wosinsky**, Abt-Pfarrer von Szekszárd.

DIE AUSSTELLUNGEN IN DEN CHAMPS-ELYSÉES UND AUF DEM CHAMP-DE-MARS.

VON *OTTO FELD*, PARIS.

I.

Gaben eine Reihe von Einzelausstellungen uns während des Winters hier Gelegenheit, mit der Eigenart einiger künstlerischer Persönlichkeiten uns bekannt zu machen, mit der Sonderart künstlerischer Anschauungen, mit persönlichen Wünschen, Hoffnungen und Erfolgen, so zeigt sich uns nun in den beiden großen Ausstellungen auf dem Champ-de-Mars und in den Champs-Elysées die Gesamtheit der Bestrebungen, die der französischen Kunst der Gegenwart Richtung und Ziel bestimmen, wie gleichzeitig mancherlei Interessantes aus dem Kunstleben anderer Nationen. Ja, die Besonderheit dieser beiden Ausstellungen erlaubt es sogar, hier mit einem Blick noch einmal die gesamte Entwickelungsreihe zu überschauen, in der die moderne Kunst sich bewegt hat von ihren Anfängen an, in den geschickten Arbeiten einiger Conture-Schüler hier vertreten bis zu den letzten Resultaten, die uns die Hoffnung geben, dass die Bewegung geklärt und befruchtet dort wieder einmünden werde, wo sie ihren Ausgang genommen hat.

Die Werke, die uns solches hoffen lassen, stammen freilich zumeist nicht von der Hand französischer Maler oder es ist doch in den Arbeiten mehrerer englischer und amerikanischer Künstler schon deutlicher ausgesprochen, was in einigen Werken französischer Meister halb unbewusst noch erst nach Ausdruck ringt. Aber

die Kunst Jener hat, wie die gesamte moderne Kunst, in französischem Boden ihre ersten Wurzeln getrieben, in jenem Boden, den die Kunst der Tradition bereitete, die — in der Ausstellung in den *Champs-Elysées* noch heut vorwiegend uns entgegentritt. Denn von einigen wenigen Werken abgesehen finden wir hier immer noch die künstlerischen Anschauungen einer Zeit lebendig, deren Aufgabe es gewesen, durch Bewahrung und Ausbildung überkommenen Könnens, durch Pflege der Handgeschicklichkeit spätere selbständige Leistungen vorzubereiten.

So ehrenvoll die Erfüllung dieser Aufgabe für die Kunst jener Zeit war, so sehr wir dafür dankbar sein werden, dass sie dieser mühevollen Pflicht sich unterzogen, wir werden es doch bedauern müssen, wenn wir sehen, dass nun auch heute noch hier in alter Weise gepflegt und geübt wird, was längst verbessert, verfeinert worden ist, dass man es hier versäumt, selbst die Früchte einzuheimsen, die der eigene Fleiß hat zeitigen helfen.

Sicherlich ist die Erwerbung einer soliden Basis gründlichen Könnens die Voraussetzung jedes gedeihlichen Kunstschaffens und der Wert, den man in Frankreich hierauf gelegt hat und auch heute noch legt, hat nicht zum wenigsten der französischen Kunst ihre Stellung verschafft und macht heute selbst die Irrtümer Übermoderner hier immer noch erträglich. Aber das Mittel darf nicht zum Selbstzweck werden, die Sprache nicht wichtiger als der Gedanke, den sie ausdrücken soll, die Form nicht bedeutungsvoller als der Inhalt. Denn der Erfolg solches Schaffens ist dann nicht mehr Kunst, sondern — Virtuosentum.

Und *Virtuosentum* ist es allerdings zumeist, was in dem Salon in den Champs-Elysées uns entgegentritt! Von der Geschicklichkeit, die Formen des menschlichen Körpers, die Glätte der Haut, den glänzenden Schimmer eines Seidenkleides wiederzugeben, berichten uns hier die Bilder; von dem Ergriffensein malerisch empfindender Persönlichkeiten aber wissen sie uns nichts zu sagen. Talent, Fleiß und Können ist in diesen vierzig Sälen in reicher Menge aufgespeichert, aber es dient nur dazu, in glatter konventioneller Sprache unzählige Male schon Gesagtes zu wiederholen.

Wie nun gar einige der Maler hier es versucht haben, ihrer etwas blutleer gewordenen Kunst ein wenig frische Kraft zuzuführen, indem sie einiges von dem zu schildern sich mühten, das draußen in der Welt der Geister lebendig geworden ist, das ist vollends bezeichnend für das Missverständnis, das hier darüber herrscht, mit welchen Mitteln die Malerei zum Ausdruck von Ideen werden könne, bezeichnend dafür, welch unüberbrückbarer Abgrund diese hier von jenen Anderen trennt, die von dem Bilde vor allem fordern, dass es von einer künstlerischen Kraft gezeugt, in einer malerisch empfindenden Seele empfangen sei, dass nicht der Geist eines Philosophen, die Phantasie eines Dichters aus dem Bilde zu uns spreche, sondern dass es Zeugnis gebe von einem malerischen Empfinden, dem Farbe und Form gewisse Seelenstimmungen zu wecken imstande sind, von malerischer Kraft, die mit Farbe und Form uns Gesehenes, Erlebtes, in dem Reiche der Phantasie Erschautes zu vermitteln vermag. Denn hier liegt in Wahrheit die Grenze, die die Kunst der Befreiung, diese sogenannte moderne Kunst, von der Kunst des Verfalles wie auch von der Kunst der Tradition trennt, hier ist aber auch die Brücke, die sie mit der Kunst der großen Alten wieder verbinden wird, wenn sie den Weg vollendet, auf dem sie in eigener Arbeit eine eigene kraftvolle Ausdrucksweise sich erworben. Denn auch die Werke der größten Maler der Vergangenheit zeugen zunächst und vor allen Dingen von malerischem Empfinden ihrer Schöpfer. Auch dieser Maler vornehmlichstes Ziel war das Malerische. Als Maler sahen sie die Welt, mit malerischem Empfinden nahmen sie die Ideen in sich auf, die ihre Zeit füllten, und als Maler legten sie sie in ihren Werken nieder. Nichts anderes ist auch das Ziel jener Bewegung, die von dem überkommenen Vorurteil sich zu befreien strebte, dass die Malerei zum Ausdruck dichterischer, philosophischer Ideen zu dienen habe, wie eine Zeit es forderte, die von litterarischem, von philosophischem Geiste erfüllt war, wie es die Kunst jener heute noch zum Ausdruck bringt, die immer noch in den Banden jener Anschauung befangen sind. Auch heut noch meinen diese ein Bild geschaffen zu haben, wenn sie eine sogenannte Idee — und oft genug nur ein Ideechen — mit malerischem Gewande umkleidet der Menge vorführen.

Nichts anderes haben *Rochegrosse, Pelez* u. A. gethan, von deren riesigen Leinwanden wir hier in der Ausstellung als einzigen Eindruck ein Gefühl des Bedauerns mit fortnehmen, dass so viel Kraft, soviel Können so falschem Zwecke geopfert sind. Die Malerei ist in diesem Spiel mit Ideen zu Schaden gekommen; die Ideen selbst, oft recht winzig oder gar schief, gelangen nur unvollkommen zum Ausdruck und meist belehrt uns nur der Titel des Bildes einigermaßen über die Absichten des Malers. Was soll z. B. die Leinwand uns vorführen, der *Rochegrosse* — der doch ein starkes Talent ist, ja sogar, wie sein „Ritter unter Blumen“ im Luxembourg beweist, ein malerisches Talent, wenn er nicht Ideenmaler sein will — den Titel „Angoisse humaine“ gegeben hat: dass die Menschen in verzweifeltem Kampfe dem Ideal nachstreben, das sie nie erreichen? — Man kann das vermuten; mit Sicherheit es aus dem Bilde zu erkennen, dürfte kaum möglich sein. — Wie suchte der Künstler nun „seinen“ Gedanken Form zu geben? — Über die Häuser einer Stadt, aus denen friedliche Lichter blitzen, über hohe Schornsteine empor ragt von einem Kirchhof aus ein steiler Fels gegen den dunkelen Nachthimmel, an dem, in leuchtende Gewänder gekleidet,

zwei Frauengestalten schweben. In rücksichtslosem Drängen strebt eine Menge modern gekleideter Menschen aller Altersklassen, jeden Standes, Männer wie Frauen, den Hügel hinan. Mit ausgestreckten Händen scheinen sie alle die beiden Gestalten am Himmel erfassen zu wollen, die lächelnd herniederschauen. Vorn stürzt ein Paar, sich umschlungen haltend, in die Tiefe. — Das Ganze ist in schweren schwärzlichen Tönen gemalt und als Malerei gleicher Weise unerfreulich wie das Bild von *Pelez* „L'humanité" mit seinem — sicher beabsichtigten — Mangel jeglicher Valeurs und den harten grellen Farben, in denen Figuren wie Landschaft mehr angestrichen als gemalt sind. Vor einer grünen Rasenfläche zeigt uns der Künstler eine Anzahl Menschen an dem Kiesweg eines öffentlichen Gartens aufgereiht. Ganz links einige alte verhärmte Weiber, die vor sich hinstieren, dann einen Arbeiter, der einen Arm in der Binde trägt, ein paar blasse, von Hunger halb verzehrte Weiber, die ihren Kindern die magere Brust reichen und nach zwei fetten aufgeputzten Ammen hinüber schauen, die derselben Pflicht obliegen. Einige in Lumpen gekleidete, wie einige elegant angezogene Kinder, eine Puppe, ein Hündchen in schöner Decke, eine Gruppe Bürgersfrauen, die verächtlich einer vorübergehenden Kokette nachblicken, daneben ein Strolch und ganz rechts in der Ecke ein auf seinem Stuhle behaglich schnarchender Spießbürger. Die lange Linie, in der die Figuren angeordnet sind, wird in der Mitte von einem Kreuz überragt, von dem eine halb schemenhafte Christusfigur fortzustreben scheint. Ich fürchte, dass der Maler selbst nur unklare Vorstellungen davon gehabt hat, was er eigentlich habe ausdrücken wollen. Den Beschauern wird es vor dem Bilde jedenfalls nicht deutlich werden, was hier beabsichtigt ist. —

Ein wenig verständlicher und vor allem als Malerei besser ist „L'homme aux poupées" von *J. Veber*. Ein Mann, dem das Zeichen des Irrsinns auf der blassen Stirn steht, lehnt, umgeben von allerlei Puppen, einer Minerva, einer Jungfrau Maria, dem Tod, Harlekinen etc., in einem Sopha, in seinen Händen eine gekrönte Puppe haltend, die er zu zerbrechen scheint. Neben ihm auf dem Sitz schlummert ein nacktes Weib — vermutlich das Sinnbild blühenden Lebens, das der Mensch verachtet, bei seinem thörichten, Verderben bringenden Spiel mit Chimären. —

Auch die Historien-Malerei im engeren Sinne ist hier noch immer wie alljährlich vertreten. Ein „Spaziergang des Hofes in den Gärten von Versailles" von *Gérôme*, ein „Germanicus" von *Lionel Royer*, ein „Rückzug aus Russland" von *Rouffet*, eine „Cirie", eine „Arena", u. s. w. Das malerisch bedeutsamste Bild dieser Reihe ist von *Tattegrain*, der eine Schreckensscene aus der Belagerung von Château-Gaillard durch Philippe-Auguste vorführt, die uns in einer gut gegebenen Winterlandschaft die aus der Stadt vertriebenen „Bouches inutiles" zeigt, Elende, Kranke, die vom Hunger zur Verzweiflung getrieben, mit den Händen Fetzen Fleisches von den Leichnamen reißen, die sie am Wege finden, und den schneebedeckten Boden durchwühlen, um etwas zu erhaschen, das ihren Hunger zu stillen vermöchte. „Le Christ au linceul" von *Henner* ist nichts mehr und nichts weniger als ein Akt, gut gezeichnet, und etwas weichlich modellirt, wie Henner dergleichen nun schon seit so vielen Jahren macht. —

Aus den dekorativen Arbeiten ragt hoch hervor der Fries, den *Henri Martin* für das Hôtel de ville gemalt hat. Vor einem hellen Himmel, der durch sonnenbeleuchtete Stämme blickt, sind eine Reihe Figuren, Porträts wie Allegorieen, meisterhaft angeordnet, die zwanglos und allgemeinverständlich „Musik und Skulptur" versinnbildlichen. Die Farbe des Bildes ist von leuchtender Kraft und Schönheit. Modernstes Können dient hier in vollendeter Weise dem dekorativen Zweck, dem das Bild bestimmt ist. Unter den sonstigen derartigen Arbeiten sind bemerkenswert durch hellen Ton und gute Zeichnung, wenn auch konventionell in der Erfindung, ein Plafond von *Marioton* „Gammes d'amour" und *Maignan's* figurenreiche Dekoration.

Die natürlich zahlreichen Genrebilder bieten nichts Neues oder besonders Bemerkenswertes. Es ist der alte Bestand von Kindern mit oder ohne lächelnde Mütter, von Schusterjungen, Nonnen etc. Durch malerische Qualitäten zeichnen hier sich aus *Orchardson's* „Le jeune duc" wie die gut beobachteten „céramistes" von *Marec*. Die seit einigen Jahren übliche Bildhauerwerkstätte fehlt so wenig, wie die alljährlich wiederkehrende Scene aus einem Krankensaal; neu ist in diesem Salon als bisher wohl noch nicht gewagt die Schilderung — einer Entbindung. — Die Landschaft ist merkwürdig schwach — auch der Zahl nach — vertreten. *Tanzi* bringt ein sehr gut studirtes Wasser, das von Bäumen umstanden ist, *Quignon* eine Sonnenstimmung, hell und klar und von großer Kraft. Eine sehr schöne Herbststimmung mit großen Figuren ist von *Steck*. Auch die beiden kleinen Bildchen von *Quost* sind bemerkenswert wie die feinen Stimmungen von *Flahaut*. Sonst sind noch zu erwähnen die Arbeiten von *Gagliardini, Guillemet, Parton, Normann, Brett, Pointelin*.

Neben ihren zahlreichen Schülern und Nachahmern erscheinen alle die „berühmten" Porträtmaler wieder, jeder in seiner Spezialität, dieser als Ministerporträtist, jener als der Maler eleganter — Kleider, alle mit denselben bekannten Vorzügen in der Wiedergabe des Äußerlichen und mit demselben Verzicht darauf, uns von dem Seelenleben des Gemalten etwas zu berichten, *Benjamin Constant*, wie *Bonnat*, wie *Lefèvre*, *Vollon*, *Dubois* etc. Eine der besten Leistungen unter den Porträts ist das feingestimmte Frauenbildnis von *Humbert;* auch der Engländer *Orchardson* bringt ein gutes

Porträt. In dem Bildnis eines jungen Mädchens von *Laurent* ist wenigstens der Versuch gemacht, ein wenig Stimmung zu geben. *Charlet* zeigt Rochefort in seinem Arbeitszimmer; der feine blasse Kopf steht gut in der reichen Umgebung. *Marec* bringt ein Bildnis seines Vaters, das durch Tiefe des Tones und feine Farbe hervorragt. Erwähnenswert sind noch *Upermann*, *Weiß*, *Lotthé*, *Duffand* und *Franzini d'Issoncourt*. Über ein gleichfalls ausgestelltes Porträt von *Otto Feld* kann ich mich hier kritisch nicht äußern.

Die graphische Abteilung, in der die *Reproduktionen* überwiegen, bietet weder technisch noch inhaltlich Neues und man würde z. B. in dem lithographischen Teile derselben hier nicht vermuten, wie lebhaft das Interesse moderner Maler sich dieser reizvollen Technik wieder zugewandt und welch interessante Ergebnisse die Studien derselben zu Tage gefördert haben. Wir finden hier wie auch bei den Radirungen immer noch die alte brave, etwas langweilige Behandlungsweise, wie wir sie vor drei Jahrzehnten schon gekannt. Unter den Holzschnitten sind mir durch malerische Behandlung die Arbeiten des in Amerika lebenden *Henry Wolff* aufgefallen. Auch *Gusmann* und *Frantzen* leisten in zwei Reproduktionen sehr Erfreuliches. —

Die Hauptanziehungskraft unter den Skulpturen übt eine „Danseuse“ von *Falguière* auf das Publikum aus. Freilich nicht sowohl ihrer — übrigens anerkennenswerten — künstlerischen Qualitäten wegen, als vielmehr weil „tout Paris“ weiß, dass zum Modell der unbekleideten Figur eine bekannte hiesige „Künstlerin“ gedient hat. Die künstlerisch interessanteste Leistung dieser Abteilung ist wohl die Gruppe von *Larche* „La tempête“. Über einer Woge, in der eine Anzahl Figuren kämpfen, erhebt sich eine stark bewegte, vorwärtsstürmende Frauengestalt. Der Ausdruck des Gesichtes ist charakteristisch und die Schwierigkeit, in der starken Bewegung plastische Ruhe nicht zu verlieren, ist geschickt überwunden. Ein ähnliches Problem scheint mir mit Glück gelöst in den beiden nach oben strebenden Figuren von *Roger-Bloche* „Dans les nuages“. Der Maler *Gérôme* bringt ein Denkmal für den verstorbenen Paul Baudry. Der Künstler ist aufrechtstehend dargestellt, die Linke auf den Malstock gestützt; neben ihm ist auf einem kleinen Schemel die Palette angeordnet, an die eine Skizzenmappe sich lehnt. Ansprechend in den schlanken weichen Formen ist ein weiblicher Akt von *Calvet*, vortrefflich modelllirt *Bastet's* „Vénus au myrte“. Die sehr interessante Statuette in Marmor und Bronce einer „Salome“ von Ferarz ist unter den kunstgewerblichen Arbeiten aufgestellt, unter denen eine große Vase von *Bussière* in Faïence mit wirkungsvollen metallischen Reflexen, eine Spitzendecke in sehr schöner Zeichnung von *Lefébure* wohl die künstlerisch wertvollsten sein werden.

In der Abteilung für Architektur sind die Konstruktionen, Grund- und Aufrisse enthaltenden Blätter zumeist so hoch angebracht, dass von einem wirklichen Studium der aufgestellten Arbeiten nicht die Rede sein kann. Unter den der Betrachtung zugänglichen Fassaden ist mir ein Entwurf für ein Hôtel de ville von *Guilbert* und *Dupont* durch seine glücklichen Verhältnisse aufgefallen. Völlig verfehlt scheint mir das große Projekt für ein Ausstellungsgebäude von *Dussart*. *Sortai's* „Restauration de la villa Hadriana à Canosse“ ist ein sehr interessanter Versuch des begabten jungen Architekten, *Meissonier's* „Hôtel souterrain au sommet du Mont-Blanc“ aber wohl nur als ein geistreicher Scherz anzusehen. Im Allgemeinen überwiegen Aufnahmen, Reiseskizzen u. dergl., die oft genug von bemerkenswerten zeichnerischen Fähigkeiten Zeugnis geben. Aber hiervon haben wir in den anderen Sälen doch schon mehr als übergenug genossen.

DIE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG IM GLASPALAST.

I.

Wenn man die einzelnen Ausstellungen der letzten Jahre im Glaspalast und ihre fortschreitende Veränderung sich vergegenwärtigt, so fallen, wenigstens so weit man ihre Taktik in Betracht zieht, ganz bedeutende Fortschritte auf. Man weiß, wie wenig man heute noch von den ungeheuer umfangreichen Kunstausstellungen hält, in denen die besten Werke nicht zu Worte kommen und die Marktware ihre Triumphe feiert; man weiß, wie die Secession den bestmöglichsten Ausweg aus dem Ausstellungsunwesen gezeigt und wie dann alle Welt und jetzt auch der Staat zum mindesten die angewandten Prinzipien anerkannte. An diesen Erkenntnissen ist auch die Genossenschaft nicht achtlos vorübergegangen, was am schlagendsten Zahlen beweisen: die diesjährige Ausstellung zählt fast nur den dritten Teil von Bildern, verglichen mit derjenigen vor drei Jahren. Das ist eine gewichtige Thatsache; und sollte die Ausstellung dabei doch noch nicht ganz so sein, wie die schaffenden und treibenden Kräfte der Genossenschaft sie wohl möchten, so muss man dabei die ungeheuren Schwierigkeiten in Betracht ziehen, die diese Vereinigung in sich selbst zu überwinden hat, um dann um so lieber anzuerkennen, dass hier viel geschaffen.

Der Eindruck, den man beim Durchwandern der nicht überfüllten, an Zahl reduzirten Säle gewinnt, ist ein äußerst repräsentabler. Mag man auch hie und da auf Werke stoßen, die besser draußen geblieben wären, so war man doch bemüht, die eigentliche Marktware thunlichst auszuschließen und neben etlichen vorzüglichen Arbeiten hängt eine große Zahl solcher, die ein feines Können und ehrliche Bestrebungen verraten. Allerdings hat auch die Jury grausam gehaust, — aber

mit Menschenliebe allein lässt sich wohl kaum eine gute Ausstellung machen.

Zu diesen Werken aus den letzten Jahren gesellen sich nun noch einige historische Kollektivausstellungen, die man, wenn sie auch von dem Schaffen der letzten Jahre nichts erzählen, doch mit Freuden als eine Gelegenheit begrüßt, teils bekannte Werke, wie die *Menzel's* aus der Nationalgalerie, wiederzusehen, teils, wie bei *Schwind,* neue kennen zu lernen. Auch *Leibl* gehört ja schon einem Stückchen Geschichte an, wenn er auch noch in voller Schaffenskraft steht.

Versuchen wir nun, das Beste zu nennen und sonstige bemerkenswerte Erscheinungen kurz zu charakterisiren; das, was kollektiv auftritt, auch zusammen zu besprechen.

Große Figurenbilder werden hier anscheinend nicht mehr so zünftig gemalt wie früher oder doch wenigstens nicht aufgenommen. Die große Komposition, die zuerst der Mythologie oder der Historie, dann dem socialen Leben entnommen sein musste und als Meisterstück in den Akademien gezüchtet wurde, ist nun wohl endgültig in Misskredit gekommen. Die beiden größten Leinwanden, die im Glaspalast enthalten sind, kann man kaum unter diese Rubrik rechnen, denn *Waltenberger's* „Ende der Welt“ ist ein kühnes Wagnis, das dem Künstler schon von Herzen gekommen sein muss, wenn es auch mehr malerische Kraft verrät, als den befriedigenden Eindruck eines harmonischen Kunstwerks hinterlässt: das was es sagt und das was es prätendirt, steht noch nicht im Einklang. Und es kann einem Niemand verdenken, wenn man misstrauisch gegen solche Äußerungen geworden ist, die den Ausblick auf zwei Wege öffnen: auf den der individuellen Abklärung und den zur akademischen Pose. Die Ansätze zu beiden sind in dem Bilde vorhanden. Beschreitet Waltenberger den ersteren, so steht in ihm eine Kraft ersten Ranges in Aussicht; beschreitet er den zweiten, so ist ein Ankommen da unausbleiblich, wo schon viele ähnliche Talente versandet sind. — Das andere große Bild, das jenem gegenüber hängt, ist das „Ave Maria nach dem Kampfe am Berg Isel 1809“ von *Egger*-Lienz. Man irrt sich kaum, wenn man es für das reifere erklärt, wenn es vielleicht auch an malerischen Gedanken von Waltenberger übertroffen wird; auf alle Fälle ist es ein ausgezeichnetes, wuchtiges Bild, das einen Vorwurf, wie ihn einstige Historienmaler schon oft versucht, schlicht menschlich löst. Keine Spur von Pathos oder lebendem Bild, sondern überall ein ehrliches Aufgehen im Stoff.

Im Allgemeinen liegt die Bedeutung der Ausstellung nicht im Figurenbilde. *Fr. Keller's* Grablegung ist viel zu sehr Dekoration, ohne das Innerliche des Vorwurfes zu packen; die Bilder des so hoch begabten *Erler* stammen wohl aus älterer Zeit und sind zu unausgegohren, um wirklichen Genuss zu gewähren; auch *Corinth* erreicht nicht entfernt seine Pietà vom Vorjahre, in der er ganz im Gegensatz zu heute, wo seine Bilder ins künstlich Naive, direkt Geschmacklose geschraubt sind, eine ernste Größe zeigte. Hervorzuheben sind *Roubaud's* keck und frisch hingesetzte asiatische Reiterscenen, die sich seinen früheren würdig anreihen. *Hugo Vogel* beweist ein vortreffliches Können, lässt im übrigen aber kalt bis ans Herz hinan. Aber Tadellosigkeit ist nirgends weniger als in der Kunst ein Lob. Es giebt dann noch eine ganze Reihe von Leistungen, die zwar durch Einzelschönheiten auffallen, aber doch nicht recht zu packen vermögen; es sind die Arbeiten von Malern, die man sonst als feinsinnige Künstler kennen gelernt, die sich hier aber auf ein Gebiet begeben, für das sie nicht geschaffen sind, wie z. B. *Kunz Meyer,* der sonst mit seinen lieblichen kleinen Idyllen entzückte, mit seinem großen „Sehnsucht“ zu sehr an einen besser gemalten Kray denken lässt. Auch *Hartmann's* „Adam und Eva“ erweckt nicht genug Stimmung. Es enthält außerordentliche Schönheiten; es ist sehr fein gegeben, wie der männliche Rückenakt auf dem Grunde von Lilien steht, wie das Mondlicht auf dem jugendschönen Körper des Weibes spielt, — aber, so sympathisch man sich auch dem Bilde gegenüberstellt, es bleiben zwei Akte im Mondlicht, Paradiesesstimmung spricht nicht daraus. Ähnliches gilt von seiner Pietà, die das Erschütternde des Vorgangs nicht zum Ausdruck bringt. *Müller*-Schoenefeld verfügt nicht über das Hartmann'sche Können, kommt indes dafür der Märchenstimmung oft näher; aber auch seine Werke sind nicht recht aus einem Guss. Diese Naivetät kommt nicht vom Herzen, sondern erscheint zu oft konstruirt; bei alledem muss man stets das feine Talent anerkennen, das vielleicht am klarsten in seinen Studienköpfen zu Tage tritt. Ähnliches gilt von *Matiegzek's* Kain, der zweifelsohne viele Qualitäten, aber zu wenig Größe, zu viel genrehafte Züge hat. Und es ist gewiss nicht so unrichtig, wenn man behauptet, dass *Matiegzek* hier lediglich eine Mode mitmacht, nachdem er sich früher als feiner und geistreicher Beobachter des wirklichen Lebens gezeigt. Sehr frisch und ehrlich ist *Roeseler's* Tanzboden, der hier die Defregger-Schule zeigt, mit zwar vollgiltigen malerischen Mitteln auftritt, aber mit richtigem Gefühl keine extremen Darstellungsmittel in ein Stoffgebiet zieht, die sich beide schwer vereinigen ließen. Eine gute Leistung sind auch *Schmutzler's* „Italienische Komödianten“, die im Bühnenlichte von unten beleuchtet, frisch und lustig dargestellt sind, und von *Schuster-Woldan* eine südliche Freilichtscene „Im Hauche des Mittags“, die viel Schönes enthält, — sonst aber würde es schwer fallen, irgendwie ins Gewicht fallendes herauszufinden! Von kleineren Werken ließe sich noch manches Gute zusammenstellen, wie *Gudden's* Interieurs, *Schlitt's* drolliger Bauer, der verdutzt vor den Schätzen des Untersberges steht, in den der Zwerg ihn geführt; *Bek-Grans* angeheiterter Landsknecht ist ein hübsches Bildchen, ebenso wie *Simm's* „Fatale Situation“

und *Seiler's* zwei ausgezeichnete Genres. Erfreulich sind auch einige Alte, die wirklich die alten geblieben sind: *Schleich*, der stets nur das malt, was ihm gefällt, nie über seine Grenzen hinausgeht und in seinen kleinen Kabinettstücken, deren Motive er meist den malerischen Straßen oberbayerischer Gebirgsstädtchen entnimmt und in diesen vielmehr an Spitzweg denken lässt als an jene Kleinmalerei, die sich in ihrer geistigen Beschränktheit mit ihren stereotypen „Rauchern" und „alten Schweden" so — breit macht. Auch *Harburger* bleibt gleich fein und gut und sein kleines Bild gehört zu den besten, die er geschaffen.

Aber darin liegt eine Schwäche der Ausstellung: sie verrät zu wenig davon, welchen Weg die Kunst zurückgelegt, welche Probleme sie sich gestellt hat. Ein Mangel an starken führenden Talenten wird bemerkbar, der gute Mittelschlag überwiegt; und auch die, die den gemalten Ulk als feierlichen Ernst auftreten lassen, wie *Thomas Theodor Heine* oder *Strathmann*, dessen schönste Begabung hier nutzlos vergeudet wird, machen das nicht anders.

Am besten ist auch hier die Landschaft vertreten, während im Porträt wirklich Hervorragendes wenig da ist. Lenbach hat sich nicht eingestellt — vielleicht kommt er noch; *Fritz Aug. v. Kaulbach's* Pettenkofer ist ausgezeichnet, desto schwächlicher aber daneben seine Damenporträts, die zwar nicht ganz Kaulbach's angeborene Grazie und Noblesse verleugnen, aber doch viel zu süßlich und kraftlos sind, um auf Bedeutung Anspruch zu machen. Viel besser ist *Fechner's* Damenporträt, das daneben hängt und trotz des Vortrags, der den Eindruck des Mühevollen aufkommen lässt, neben Kaulbach frisch wirkt. *Erler* steht in seinem Herrenporträt höher und gereifter da, als in seinen Phantasiebildern; fein sind zwei kleine Porträts von *Rüger*, der zu diesen beiden sein Sensationsstückchen „Ein Opfer der Rache" besser nicht gesellt hätte. *Schwill* giebt ein gutes Porträt des Schauspielers Häußer in der Rolle des Rudolf von Habsburg. *Thedy, Erdelt, Azbé, Lübbes* seien noch genannt, ebenso von *Hirth du Frênes* ein älteres, scheinbar unter Leibl'schen Einflüssen entstandenes sehr feines Porträt und ein außerordentlich malerischer Frauenkopf von *Schuster-Woldan*. Von *Stoeving's* beiden Bildnissen ist dasjenige Klinger's malerisch ganz sicher das bedeutendere. Dasjenige Friedrich Nietzsche's ist und bleibt doch eine Rekonstruktion eines unglücklichen Mannes, wie es auch als Bilderscheinung durchaus nicht zu den hervorragenderen Leistungen gehört, sondern nur des Dargestellten halber weitere Beachtung findet. Bei *Simm's* Porträt seines Töchterchens mit dem Bicycle ist der Pneumatikreif genau so hervorgehoben, wie die Augen; die Folge ist, dass man an eine Momentphotographie oder noch mehr an das Plakat einer Fahrradfabrik denkt, als an ein Bildnis, mag das Köpfchen nun noch so ähnlich sein. Auch das männliche Bildnis von *Vilma Parlaghi* ist durchaus keine feine Leistung und wenn auch nicht gerade schlecht, so doch nur etwas, was Hunderte ebenso gut und Hunderte besser machen, was aber nicht entfernt den Ruf rechtfertigt, den man der Malerin künstlich herstellt. Noch weniger erfreulich ist das Porträt von *Horowitz*, das viel mehr einer übermalten Photographie als einem Kunstwerk gleich sieht. Das ist es aber: das liebe Publikum verlangt solche Arbeiten und die besten Talente kommen schließlich darauf, sie auch zu liefern und die Forderungen des Kunstwerks außer Acht zu lassen. Aber was dann entsteht, gehört nicht auf die Kunstausstellung.

Der Gesamteindruck bestätigt das, was man bei den meisten modernen Ausstellungen empfindet: ein bedeutendes Überwiegen der Landschaft, in der viel mehr harmonische Leistungen auftreten, als im Figürlichen. Von jener und den Sonderausstellungen dann das nächste Mal. *SCHULTZE-NAUMBURG.*

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER SECESSION IN MÜNCHEN.

II.

Die Hinzuziehung fremdländischer Künstler war eine Erweiterung des Programms. Da bei dem geringeren Umfang der Ausstellung nicht daran gedacht werden konnte, größere Künstlergruppen einzuladen, so verlegte man hier den Schwerpunkt auf die Vorführung einzelner besonders interessanter Persönlichkeiten, was dafür in breiterem Rahmen als im Sommer geschehen konnte. Sieht man die Kunst von einem höheren Standpunkte als dem kommerziellen an, so ist dieser hier häufig gestattete Vergleich mit vorzüglichen Leistungen des Auslandes höchst segensreich gewesen und die Klage über ein blindes Nachbeten des Fremden völlig belanglos. Denn einmal nimmt ein echter Künstler doch nur das auf, was er brauchen kann, — empfahl man doch auch lange genug stets nur das Studium der Kunstschätze Italiens — dann aber wird ein wirklich kräftiges Talent sich doch immer wieder vom Fremden befreien, und auf das Zugrundegehen der Schwächlichen kommt es nicht an.

Ein Anreger der allervornehmsten Art ist für uns *Walter Crane*, dessen Kollektivausstellung nach ihrem Siegeszuge durch ganz Deutschland nun endlich auch ihren Weg nach München genommen hat. Leider war es nicht möglich, die ganze Kollektion, wie sie vor einigen Jahren nach Deutschland kam, vorzuführen, es fehlen einige Sachen, die man ungern vermisst, — doch ist des Gebotenen so viel, dass es als eine der reichhaltigsten Sonderausstellungen bezeichnet werden kann, die hier je gesehen. Ich brauche hier wohl nicht näher auf Crane einzugehen, da er in unserer Zeitschrift mehrfach eingehend gewürdigt worden und seine enorme Bedeutung namentlich für das Kunstgewerbe wohl von jedermann, den man ernsthaft nimmt, zugegeben worden ist.

Ein weiterer Saal bringt holländische Künstler, die diesmal als Aquarellisten auftreten. Ihre Virtuosität in dieser Technik steht der, mit welcher sie die Ölfarbe handhaben, kaum nach, aber gar häufig bleibt es auch bei dieser Virtuosität. Ist's, weil man sich daran übergesehen oder ist's thatsächlich so: es scheint, als ob auch die berühmte alte holländische Landschafterschule langsam der Schablone verfiele. Ihr enger Anschluss an die Natur giebt ihnen wohl ein höheres Alter, aber nicht ewiges Leben. Und so wird auch in Holland das Wort den Jüngeren bleiben, die dort nicht dünner gesäet sind, als anderswo. Nur tritt das auf unserer Kollektivausstellung wenig hervor, und wenn man den seltsamen Symbolisten van Toorop ausnimmt, macht sie einen recht konservativen Eindruck.

Zwei Wände eines nächsten großen Saales sind ganz bedeckt mit modernen Pariser Affichen, Lithographieen etc. Da über diesen Kunstzweig neulich erst die Zeitschrift einen längeren Sonderartikel brachte, kann ich mich auch hier kurz fassen und erwähne nur, dass eine Anzahl der besten Arbeiten von Lunois, Grasset, Poulous-Lautrec, Maufra, de Feure, Rivière, Carrière, Gandara, Steinlen etc. durch Fritz Burger, der selbst etliche Arbeiten beisteuerte, zusammengebracht worden sind, die ein übersichtliches Bild über den Stand dieses Kunstzweiges in Paris geben.

Vom malerischen Standpunkte zweifelsohne die beste aller ausländischen Kollektionen ist die von *Giovanni Segantini*, der 10 Ölbilder, darunter einige großen Formates, und 34 prächtige Zeichnungen sandte, die die Größe dieses italienischen Meisters so eindringlich zum Bewusstsein bringen, wie keine frühere Ausstellung. Noch keiner hat diesen Teil der Alpenwelt, die harte Arbeit der Bergbewohner und die stille Größe der hohen Matten mit solch monumentaler Einfachheit zum Ausdruck gebracht und zugleich wohl noch keiner mit rücksichtsloserer Ehrlichkeit seine künstlerischen Ziele verfolgt, in der er ganz selbständig bis auf die Technik ist. Und diese vielumstrittene eigenartige Technik ist ein Teil des ganzen Werkes Segantini's, das man sich nicht anders wünschen möchte. Es ist anzunehmen, dass der Name dieses einsamen Mannes ein Stern der neuitalienischen Kunstgeschichte werden wird.

SCHULTZE-NAUMBURG.

DIE GALERIE MIETHKE IN WIEN.

Von denen, so da mit der Kunst Handel treiben, giebt es der Arten zwei: solche, welche das Geschäft allein im Auge behalten und im geheimsten Grunde ihrer Seele ein Kunstwerk doch einzig nach dem Preise bewerten, den es bei einer Versteigerung einbringt, und solche, die nebenbei auch etwas von Kunst verstehen und einen lebendigen Anteil an ihr nehmen. Wenn, wie böse Menschen behaupten, die erste Sorte die Mehrheit ausmacht, so gehört der Besitzer der neueröffneten Räume in der Dorotheergasse in Wien nicht zu derselben. Herr Miethke hat das frühere Gräflich Nako'sche Haus umgeschaffen und in einer Weise ausgestattet, die den feinsinnigen Kenner und Liebhaber in erster und den Geschäftsmann erst in zweiter Linie betont.

Dass diese Auffassung eine ebenso richtige wie seltene ist, weiß jeder, der die Wiener Kunstverhältnisse kennt. Sie macht den Wert und Hauptreiz dieser neuesten Wiener Sehenswürdigkeit aus, — nicht nur der Reichtum an Werken von Rang und Qualität, welche die Räume bis in alle Ecken füllen. Denn das ist nichts Neues für eine große Kunsthandlung. Unsere Aufmerksamkeit gilt daher in erster Linie den Räumlichkeiten selbst, dem Ganzen mehr als dem Einzelnen. Denn reichste Abwechslung der Stimmungen gewährt schon ein bloßer Rundgang, der von ihrem Inhalt nur flüchtige Aufzeichnungen erlaubt.

Nachdem die Vorräume durchschritten sind, gelangt man zunächst in einen großen rechteckigen Saal — zu ebener Erde — mit kleineren Seitenräumen. Er ist den Werken zeitgenössischer Kunst gewidmet. Gleichmäßig helles, gedämpftes Oberlicht durchflutet ihn. In gefälligem Stil gehalten, der nur leicht an das Rokoko anklingt und sich nirgends aufdrängt, bereitet er sofort zur Empfänglichkeit künstlerischer Eindrücke vor und versetzt in freundlich-heitere Stimmung. An der dem Eingange gegenüberliegenden Wand leuchtet *Makart's* „Frühling“ dem Eintretenden entgegen. Friedlich reihen sich diesem links und rechts Meisterwerke lebender Künstler an und solche, die, dahingegangen, noch immer zu den lebenden zu gehören scheinen. Neben *Gabriel Max*, *Favretto*, neben *Schreyer*, *Achenbach*, dazwischen, ohne zu stören, die Schule von Barbizon und dann weiter die schottischen Stimmungsmaler. Eine bunte Reihe, aber in weiser, geschmackvoller Anordnung. Selbst *Stuck's* unheimliche Erinnyen, die auf den Mörder lauern, und *Böcklin's* „Gottvater, dem ersten Menschen das Paradies zeigend“, fügen sich in das Ganze ein. Das letztere Bild war mir früher auf einer Ausstellung in Bremen begegnet, wo es zu hoch hing. Hier macht es den günstigsten Eindruck und überzeugt, je häufiger man es ansieht, durch die zwingende Gewalt der Farben, die den Zauber ewiger Jugend tragen; das Aufjubeln über die junge Schöpfung selbst tönt aus ihnen. Kein Wunder, dass ihre leuchtende Klarheit ein kleines Bild von *Burne-Jones* nicht aufkommen lässt. Übrigens ist dieses auch nicht repräsentativ für den Freund und Nachfolger Rosetti's; man kann ihn kaum außerhalb Englands gut kennen lernen. Er hat es nicht nötig, — zu uns zu kommen. Über diesem hängt noch ein seltenerer Vogel: ein kleiner *Constable*. Ja, wirklich, ein echter Constable in Wien! Nur eine wilde Skizze, mit der Spachtel hingehauen, aber mit dem vollen Namen gezeichnet. Da ist wohl dies und das darin, was einer

hochnotpeinlichen Prüfung kaum standhalten würde — die bräunlichen, vielleicht durchgeschlagenen Lufttöne — aber doch ein überraschend markiger Wurf, in der halben Regenstimmung, mit dem eigentümlichen atmosphärischen Flimmern solcher Regentage. Ein kühler Wind streicht darüber hin und die Blätter scheinen zu fallen. Constable, der große Unabhängige, redet aus diesen Tönen, ein Einsamer, ein Selbstvertrauender. Kein Wunder, dass er lange wartete, ehe die Anerkennung kam. Aber sein Glück war, dass er warten konnte: er konnte eben auch in Bezug auf seinen Geldbeutel — Engländer sein.

Der noch kaum genannte engliche Maler *J. W. Godward* ist durch eine im Tadema-Stil gehaltene pompejanische „lady" vertreten, deren üppige Glieder von einem durchsichtigen Gazegewand lässig verhüllt sind. Sie liegt in wohligem Behagen auf einem Tigerfell schlafend und ihr aufgelöstes, rotgoldnes Haar breitet sich darüber aus, während der linke Fuß vom Lager herunter in einem langhaarigen schwarzen Bärenfell halb verschwindet. Eine Variation auf das sinnenprickelnde Thema: Weib und Pelz. Die sehr geschickte Technik ist noch weicher als die von Alma-Tadema und auch weniger klassizirend und „marmorisirend" in der Behandlung.

Unter den Schotten sind *John Lavery*, mit einer flottbewegten Skizze vom beliebten Lawn-Tennis-Spiel, und die Landschafter *Brown* und *Nisbet* vertreten. Ferner *Paterson* mit sehr originellem und feingetöntem Aquarell. Dann *George Henry* (Pastell) und *George Pirie*.

Für die Wiener von speciellem Interesse ist ein vorzügliches Porträt Victor Tilgner's aus jüngeren Jahren, von *Rumpler*. Man hat Mühe, ihn wieder zu erkennen, wenn man nur den späteren Tilgner gekannt. Doch der ehrliche Blick des derben, aber mageren Gesichts ist derselbe.

Gabriel Max' „Herbstreigen" ist eines jener Werke, zu denen das Auge jedesmal zurückkehrt, um neue Schönheiten darin zu entdecken. Sattes, tiefes Kolorit der Venezianer, in einer vornehmen Größe der Auffassung, die dem Giorgione sehr nahe kommt. Ernste Hingabe mit stiller Wehmut verbunden, jenes unsagbare Etwas, jene gedämpfte Glut, die den jungdahingerafften Tizianrivalen kennzeichnet, lebt in diesem Werke auf. Noch vermag sich die tiefe Sehnsucht nicht in Tizian's freie Heiterkeit zu befreien. Am meisten spricht diese Stimmung aus der Gestalt des am Baume lehnenden Jünglings, der die Blume entgegennimmt. Und selbst in dem langsam bewegten Reigen der Mädchen und Frauen, in dem schweren Seidenbrokat ihrer Gewänder, in Haltung und Blick liegt stilles Entsagen und das, was Göthe „Wonne der Wehmut" nennt. Aber eine ruhige Macht lebt in diesem Bilde, worin der Stich ins Sentimentale, der Max zuweilen anhaftet, völlig durch die Größe der Auffassung aufgehoben erscheint. Und das dunkle Grün des Waldes klingt dazu in ernstem Adagio.

Wir verlassen den Saal und gelangen im ersten Stock zunächst in das derzeitige „*Lenbachzimmer*". Während unten der Charakter größerer Ausstellungsräume immerhin beibehalten ist, trägt hier alles den Stempel des Privaten, Intimen. Magisches Halbdunkel, mit Draperieen behangene Thüren, und der Fuß gleitet geräuschlos über weiche Smyrnateppiche; reichgetäfelte schwere Holz-Plafonds in Braun und Gold, Schränke mit Elfenbein-Intarsia und im Hintergrunde führt eine prachtvoll geschnitzte breite Wendelstiege aus Eichenholz zu den Wohnräumen des Besitzers. Es scheint, als wäre hier die ursprüngliche Anlage dem jetzigen Zweck und Arrangement sehr zugute gekommen. Alles auf Geschmack, Genuss und Komfort zugeschnitten. Ein Retiro für Künstler und Träumer. Man kann sich Meister Lenbach's Behagen vorstellen, mit dem er seine Werke eigenhändig in diese Umgebung „hineinarrangirte". Ohne auf Einzelheiten diesmal einzugehen, mag nur betont werden, dass ziemlich jede Gattung vertreten ist, von dem ehrwürdigen Bildnis Kaiser Wilhelm's I. bis zu dem Pastell, das die feinen, schwermütigen Züge der Duse trägt, von den Damen der Aristokratie bis zur nackten Schlangenbeschwörerin.

Auf Lenbach folgt *Makart*, in einem helleren Raum, der noch heller sein wird, sobald die hohe Hinterwand des anschließenden Gebäudes, über dem Hofe, fällt. Und sie muss fallen, denn ihr Urteil ist bereits gesprochen. Makart, dieser unzertrennlich mit Wien verknüpfte Name, er sollte für alle pietätvolle Bedeutung haben, denn den Wienern gab er sein Bestes und ließ den Strahl seiner untergehenden Sonne über sie leuchten. Man mag über ihn denken, wie man will, ein echter Künstler bleibt er doch; dem heimatlichen Boden seine treueste Gestalt zurückspiegelnd, entzog er aus ihm seine sieghafteste Kraft. Und wenn es nur wäre, um seiner Abneigung gegen alles Philosophische, Tiefe, Unmalerische, um seiner göttlichen Unbefangenheit willen müsste man ihn lieb haben. Eine schönheitdurstende Seele, die tief hinabtaucht in die Glut der Farbe, an der sie sich dämonisch berauscht, — was kümmern sie die „Gedanken"? Wenn er ein Weib malte, war es ihm die Verkörperung aller Herrlichkeit der Welt. Er liebte das Weib und wer liebt, — der vergisst wohl das Denken. Vergessen auch wir es und nehmen wir die Schönheit in uns auf! Mehr verlangt sie gar nicht und mehr sollten wir auch billig von Makart, ihrem glühenden Verkünder, nicht verlangen. — Seine „Fünf Sinne" sind die Perlen dieses Raumes Sie zeigen keine Spur von Verfall und es will scheinen, als erwiesen sich die schrecklichen Geschichten von der Zerstörung der Makart'schen Bilder als grobe Übertreibungen oder eitel Märchen, die Superklugheit oder Böswilligkeit in Umlauf gesetzt haben. Wo er,

wie hier, prima gemalt hat, ist alles noch klar, leuchtend und fest. Nur wo er übermalte, zeigen sich Risse, wie bei einigen Porträts in diesem Zimmer, die indessen nicht schlimmer sind, als die meisten Bilder aus der Zeit. Die Makart'schen Bilder werden uns doch noch länger erhalten bleiben, als ihnen prophezeit wurde; sie haben noch eine gute Frist zu leben.

Mitten hinein haben sich hier einige ältere Italiener und andere Meister, so ein schöner *Domenichino*, „verirrt", und dann kommt man zu einer ganzen Reihe von niederländischen und englischen Werken aus Privatbesitz. Da ist ein *Reynolds* und sein Nachfolger *Opie*, Meisterwerke der Holländer u. a. ein superb erhaltener *Ter Borch*, eine Dünenstrandlandschaft mit ruhiger See von *Jakob Ruisdael*, ferner *Hobbema*, *Cuyp* und dazwischen ist auch Alt-Nürnberg vertreten. Den Schluss in der Reihe bildet ein großer *Rubens*, an dessen Echtheit nicht zu zweifeln ist. Leider ist in den Schattentönen die Farbe nicht so voll und breit aufgetragen, wie in den Lichtpartieen des Fleisches, so dass die graue Untermalung durchschlägt. Andere Stellen leuchten aber in zweifelloser Kraft. Vermutlich ein Bild nach Rubens' zweiter Vermählung, da die Züge der Helene Fourment erkennbar sind. Das Museum zu Weimar bewahrt eine Aquarellskizze zu dem Bilde, welche bei Rooses (L'œuvre de Rubens) auf Tafel 414 wiedergegeben ist.[1])

Seit der Eröffnung dieser Ausstellung besitzt Wien das, was ihm bisher fehlte: einen Kunstsalon vornehmen Stils. Man sieht wenigstens einmal wieder, was künstlerischer Sinn und Geschmack, mit großen Mitteln verbunden, zu erreichen vermögen, wenn sie wollen. Hier sind sie zu einem Ganzen vereinigt, was nicht nur für Wien von Bedeutung ist, sondern für den Kunsthandel überhaupt, dem ein höherer Gesichtspunkt schon lange fehlte. In der dankbaren Anerkennung der Verständigen wird Herr Miethke vielleicht die beste Genugthuung finden für seine Bestrebungen. Mögen sie ihm reichlich gelohnt werden! Die neue Galerie ist eine erfreuliche That und ein nachahmungswertes Beispiel. —nn.

BÜCHERSCHAU.

F. Luthmer, *Werkbuch des Dekorateurs.* Eine Darstellung der gesamten Innendekoration und des Festschmuckes in Theorie und Praxis. Mit über 250 Illustrationen und 16 Einzelbeilagen, als Fortsetzung von desselben Verfassers „Werkbuch des Tapeziers". Union, Deutsche Verlagsgesellschaft. Vollständig in 15 Lieferungen zu 1 M.

Die vorliegende, hübsch ausgestattete Lieferung befasst sich mit der Stellung und dem Lehrgang des Dekorateurs in der geschichtlichen und in der heutigen Zeit und wendet sich dann der Theorie der Dekorationskunst zu. Die Durchsicht des Heftes zeigt zur Genüge, dass das Ganze ein interessantes und zugleich zweckdienliches Buch zu werden verspricht, wie es aus der Hand des schriftgewandten Direktors der Frankfurter Kunstgewerbeschule auch nicht wohl anders erwartet werden wird. Die weiteren Lieferungen werden vom theoretischen zum praktischen Teil übergehen, die einzelnen Arbeiten und die einzelnen Räume der Betrachtung unterziehen und der zweite Abschnitt wird die Fest- und Gelegenheitsdekoration behandeln. Wir behalten uns vor, eine eingehende Besprechung zu bringen, sobald das fertige Werk vorliegt. *F. S.*

1) In den vorderen Zimmern, nach der Dorotheergasse hinaus, befindet sich noch Vieles, was zu erwähnen uns hier zu weit führen würde; es ist überhaupt nur ein Teil des Ganzen ausgestellt worden.

NEKROLOGE.

*** *Ernst Curtius*, einer der Begründer und erfolgreichsten Förderer der Altertumswissenschaft, ist am 11. Juli in Berlin im 81. Lebensjahre gestorben.

*** Der *Bildhauer Erdmann Encke*, der Schöpfer des Luisendenkmals in Berlin und der Sarkophage des Kaisers Wilhelm's I. und der Kaiserin Augusta im Mausoleum zu Charlottenburg, ist am 7. Juli in Neubabelsberg bei Potsdam im Alter von 53 Jahren gestorben.

*** Der *Maler Eugen Klimsch*, Professor am Städelschen Institut in Frankfurt a. M., der sich besonders durch Genrebilder, Illustrationen, Adressen und Wandmalereien in Frankfurter Privathäusern bekannt gemacht hat, hat sich am 8. Juli aus Furcht vor Wahnsinn das Leben genommen. Er war 56 Jahre alt.

*** *Der französische Schriftsteller Edmond de Goncourt*, der sich, zumeist im Verein mit seinem 1870 verstorbenen Bruder Jules, besonders um die Erforschung der französischen Kunstgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts verdient gemacht hat, ist am 15. Juli in Chanersay im Seinedepartement im Alter von 74 Jahren gestorben. Seine kunstgeschichtlichen Hauptwerke sind die Sammlung von Charakterbildern „L'art au XVIII. siècle, eine Biographie Gavarins und zwei raisonnirende Kataloge der Werke Watteau's und Pred'hons.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Präsident der Berliner Akademie der Künste*, Geh. Regierungsrat Prof. *Ende* ist vom Senat für das Geschäftsjahr 1896/97 einstimmig zum Präsidenten wiedergewählt worden.

WETTBEWERBUNGEN.

=tt. *München.* Im Anschlusse an unsere in Nr. 20 der Kunstchronik gebrachte Notiz über den Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die Ausmalung des Kuppelgewölbes der Einsegnungs-Rotunde im neuen Leichenhause des Münchener östlichen Friedhofes bringen wir die Mitteilung, dass bis zum 1. Juli 15 Arbeiten eingegangen sind. Der erste Preis von 1000 M. wurde der Arbeit des Historienmalers *Wilhelm Volz*, ehemaligem Schüler von Professor Ferdinand Keller-Karlsruhe, verliehen; je einen zweiten Preis erhielten die Arbeiten der hiesigen Maler *Josef Huber*, *Georg Walthenburger* und *Josef Guntermann*; letzterem hat der Magistrat in geheimer Sitzung die Ausführung der Kuppelbemalung zu übertragen beschlossen.

DENKMÄLER.

Das Viktor-Emanuel-Denkmal in Mailand. Die Geschichte des am 24. Juni d. J. in Anwesenheit des italienischen Königspaares, des Prinzen von Neapel, der Ver-

tretungen des Senats und der Kammer etc. etc. enthüllten Denkmals geht in ihren Anfängen auf das Jahr 1878 zurück. Im Wettbewerb des Jahres 1879 siegte sein Schöpfer, der Bildhauer *Ercole Rosa*, gegen 66 Mitbewerber und betrachtete die Ausführung des Denkmals von da an als seine Lebensaufgabe. Leider hat der Meister ebenso wie Grandi, der Schöpfer des Denkmals der „cinque giornate" in Mailand, die Vollendung seines Werkes nicht erlebt; er ist am 11. Oktober v. J. in Rom gestorben, wo in erster Linie die starkbewegte Gruppe der kämpfenden Brüder Cairoli auf der Höhe des Pincio an ihn erinnert. Auch das Viktor-Emanuel-Denkmal soll an bewegte, kampf- und siegreiche Tage, an die Schlacht von Magenta und an den Einzug in Mailand erinnern, den der König am 8. Juni 1859 an der Seite seines Verbündeten, des Kaisers Napoleon III., und an der Spitze der siegreichen italienischen und französischen Truppen hielt. Diesen Einzug, der Empfang der Monarchen durch das Mailänder Volk, den Einmarsch der Zuaven, der Bersaglieri und der französischen Grenadiere schildert in lebhafter Bewegung der Gruppen und Einzelfiguren ein den aus carrarischem Marmor gefertigten Sockel umgebendes Hochrelief in Bronze. Das Standbild des Königs selbst, ebenfalls in Bronze ausgeführt, stellt ihn hoch zu Ross in der piemontesischen Uniform dar, wie er auf dem Schlachtfeld vorwärts sprengend sein Pferd kurz parirt, um eine Meldung entgegenzunehmen oder einen Befehl zu erteilen; es erinnert in Haltung von Reiter und Pferd etwas an das kürzlich enthüllte Kaiser-Friedrich-Denkmal in Wörth und vermeidet jede Anlehnung an die bereits vorhandenen Reiterstandbilder Viktor Emanuels in Florenz, Venedig, Bologna und Genua. Die Verbindung von Statue und Sockel an den beiden Langseiten des Denkmals werden durch römische Adler in Eichenkränzen gebildet; vom Sockel zu den Stufen des Denkmals in rotem Granit leiten zwei mächtige Löwen aus Marmor über, die von besonderer machtvoller Wirkung sind. Der eine hält schützend seine Pranke auf ein Schild mit der Inschrift Roma, an das Wort Viktor Emanuels „Qui siamo e qui resteremo" erinnernd; der andere deckt in stolzer Ruhe mit seiner rechten Vordertatze das Wappen des Hauses Savoyen. Sonst zeigt das Denkmal an Inschriften nur die Daten „Juni 1859" und „1896". Das Denkmal erhebt sich auf dem Domplatz, der seine Regulirung bekanntlich hauptsächlich der Anwesenheit Kaiser Wilhelm I. und Viktor Emanuels in Mailand im Jahre 1875 verdankt, und nimmt mit Geländer einen Flächenraum von etwa 320 m im Quadrat bei einer Höhe von 14,80 m ein. Von besonderer Schwierigkeit war der Guss des zusammenhängenden, 2,30 m hohen und 64 Figuren umfassenden Hochreliefs in einem Stück. Die Kosten des Denkmals belaufen sich auf etwa 412000 Frcs., von denen 100000 die Stadt Mailand trägt und weitere 100000 durch Staatszuschuss gedeckt sind.

* Aus *Wien* wird geschrieben: Noch im Laufe dieses Sommers sollen im Parlamentsgebäude die überlebensgroßen Hermenbüsten hervorragender Parlamentarier in der großen Säulenhalle zur Aufstellung gelangen. Hierzu sind folgende Büsten bestimmt, und zwar: Dr. Smolka, Grocholski, Herbst, Graf Clam-Martinitz, Schmerling und Graf Leo Thun. Diese Büsten werden von folgenden Künstlern ausgeführt: Professor *Kundmann* (Schmerling), *Lax* (Dr. Herbst), *Hugo Haerdtl* (Smolka), *Lewandowski* (Grocholski) und *Myslbek* (Clam-Martinitz und Thun). Das Modell des Monumentalbrunnens ist in einem Zehntel der Größe im Atelier des Bildhauers *Hugo Haerdtl* vollendet worden. Die Hauptfigur, die Minerva, wird von Professor *Kundmann* ausgeführt. Auf dem oberen Sockel sitzt rechts eine Frauengestalt, die gesetzgebende Gewalt, links die ausübende Gewalt. Beide Figuren sind von Professor *J. Tautenhayn* modellirt. An der Vorderseite sieht man eine Gruppe, darstellend den Inn und die Donau, eine männliche und eine weibliche Gestalt, zwischen denen das Wasser in das Becken fließt (modellirt von *Hugo Haerdtl*). Eine ähnliche Gruppe, von Professor *Kundmann* modellirt, aus zwei Frauengestalten, die Elbe und Save, schmückt rückwärts den oberen Sockel. Auf dem zweiten, unteren Sockel sind rechts und links je zwei Kinder, auf Delphinen reitend, gleichfalls von Haerdtl modellirt, angebracht. Unterhalb dieser Gruppen sitzt je ein Triton, der eine Muschel auf dem Kopfe trägt, in welche sich das Wasser ergießt. Auf den acht Sockeln der Rampe des Parlamentsgebäudes (je vier rechts und links) werden acht Kolossal-Statuen, vier griechische und vier römische Historiker, aufgestellt, und zwar der vier Griechen Polybius, Xenophon, Thukydides und Herodot und der vier Römer Titus Livius, Julius Cäsar, Tacitus und Sallustius. Mit der Ausführung dieser Arbeiten wurden die Bildhauer *Alois Düll, Hugo Haerdtl, Kauffungen, Lax, Schwerzek, Seib, Bacher* und *Sterrer* betraut. Zur Vollendung des bildnerischen Schmuckes der Rampe fehlen noch die vier Rossebändiger auf den bereits bestehenden Eckpostamenten der Rampe. Auch diese Arbeiten sind bereits vergeben, und zwar wurde mit der Ausführung der obenerwähnte Bildhauer *Lax* betraut. Die Kosten der bildnerischen Ausschmückung sind folgende: für den Brunnen allein 250000 fl., für die Flaggenmaste 50000 fl., für die Historiker-Statuen (acht an der Zahl) 64000 fl., für die vier Rossebändiger 80000 fl., zusammen 440000 fl.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Auf der internationalen Kunstausstellung in Berlin* sind vom preußischen Staat folgende Werke angekauft worden. Aus Spanien: José Morena Carbonero, Madrid: „Ein Abenteuer aus Gil Blas" (Ölg.) und Joaquin Sorolla Rastida, Madrid: „Valenzianischer Fischer" (Ölg.); aus Österreich: Carl Frhr. v. Merode, Wien: „Töpfer bei der Arbeit" (Ölg.); aus England: R. B. Nisbet, Edinburgh: „Herbstlandschaft" (Aqu.); aus Frankreich: Das Menzel-Porträt von Jean Boldini, Paris; aus Holland: Arthur Briët, Nunspeet: „Häusliche Andacht" (Ölg.) und Jacob Maris, Haag: „Am Kanal" (Ölg.); aus Italien: Guglielmo Ciardi, Venedig: „Canale Grande in Venedig" (Ölg.); aus Schweden: Anders L. Zorn, Stockholm: „Sommerabend. Schweden" (Ölg.); aus Norwegen: Fritz Thaulow, Dieppe: „Novembertag in der Normandie" (Ölg.); von den Werken polnischer Künstler: A. v. Kowalski-Wierusz, München: „Der Wilderer" (Ölg.); aus Belgien: „Catilina", Bronzebüste von Thomas Jules Vincotte, Brüssel. Innerhalb der deutschen Gruppen sind für den Staat erworben: Aus München: Richard v. Poschinger, „Allee bei Schleißheim" (Ölg.); aus Karlsruhe: H. von Volkmann, „Frühlingslüfte" (Ölg.); aus Düsseldorf: Hermann Bahner, „Aprilabend an einem holländischen Kanal" (Ölg.); Rud. Ad. Seel, „Sklavenhandel in Kairo" (Ölg.); endlich von Berliner Werken: Ludwig Manzel, „Abendlied" (Bronzestatue); Hugo Vogel, „In der Laube" (Ölg.); Georg Koch, „Moltke und die fremden Offiziere" (Ölg.); Ludwig Noster, „Ein ruhiges Stündchen" (Ölg.); Paul Vorgang, „Herbstabend im Park" und Karl Saltzmann „Manöverfahrt". Außerdem wurde noch eine Anzahl graphischer Arbeiten angekauft. — Der Kaiser hat persönlich den Ankauf zweier Gemälde befohlen: „Der Renommist" von Jul. Ehrentraut, Berlin, und „Septembertag am Kellersee" von Paul Flickel, Berlin. — Das *Museum von Magdeburg* hat folgende sieben Gemälde erworben: „Genesung"

von Walther Firle-München, „Die Schwestern“ von Mac Ewen-Paris, Herbstlandschaft von Sunchez Perrier-Sevilla, „Pan“ von Enrique Serra-Rom, eine Bildnisstudie von Max Pietschmann-Dresden, „Ein Wolf des Meeres“ von Andreu y Sentamans-Madrid und das Aquarell „Livia“ von Battaglia-Rom. In den Besitz der Verbindung für historische Kunst gingen vier Werke über: „Kondolenzbesuch“ von Adolf Echtler-München, „St. Karl Borromäus“ von Gabriel Hackl-München, „Beweinung Christi“ von Willy von Beckerath-Düsseldorf und „Viktoria“ von Rudolf Eichstädt-Berlin.

Dresden. — Im September und Oktober d. J. beabsichtigt die Königl. Hof-Kunsthandlung *Ernst Arnold,* Inhaber *Ad. Gutbier,* Dresden, eine Ausstellung von Handzeichnungen deutscher Künstler zu veranstalten, die in möglichst vollständiger und charakteristischer Zusammenstellung einen Einblick gewähren soll in das Schaffen unserer modernen Künstler. Die genannte Kunsthandlung wendet sich zur Durchführung dieses Planes an Künstler wie Sammler mit der Bitte, sich an dem Unternehmen zu beteiligen. Die Zeichnungen sind vom 15. August bis 5. September einzuliefern; die Dauer der Ausstellung ist vom 15. September bis Ende Oktober. Zugelassen werden Studien aller Art, Kompositionsentwürfe, Entwürfe zu kunstgewerblichen Arbeiten, Karikaturen, Zeichnungen in Bleistift, Kohle, Tusche, Aquarell, Pastell u. s. w.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Düsseldorf. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. In der am 14. Juni stattgehabten Ausschusssitzung sind die am 27. Juli unter die Mitglieder des Vereins zur Verlosung kommenden Kunstwerke angekauft worden. Es befanden sich unter den 300 Werken der diesjährigen Pfingst-Ausstellung zahlreiche tüchtige Arbeiten, und es ließ sich voraussehen, dass die vom Ausschusse des Vereins zu wählenden Gemälde den alten Ruf künstlerischen Wertes, den die Gewinne des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen überall in besonderem Maße genießen, mehr als je rechtfertigen würden. Diese Erwartung ist vollauf bestätigt. Auch ist hervorzuheben, dass die Anzahl der Gewinne gegen früher erheblich vermehrt wurde. Nicht weniger als 45 945 M. wurden diesmal zum Erwerb von Kunstwerken aufgewendet. Eine achtunggebietende Summe, welche zugleich aufs beste die große und in stetem Zunehmen begriffene wirtschaftliche Bedeutung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Bezug auf das gesamte künstlerische Schaffen illustrirt. Unter den zur Verlosung angekauften Gemälden befinden sich Werke von Professor Brütt, H. Bachmann, O. Erdmann, Mühlig, Oehmichen, C. Mücke u. A. — Solche bedeutenden Aufwendungen, mehr aber noch die seit der langen Zeit seines Bestehens bethätigte Schöpfung und Förderung von Kunstdenkmälern zur öffentlichen Bestimmung — wir erinnern nur an die Rethelschen Fresken im Kaisersaale zu Aachen — sichern dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen die erste Stelle unter allen verwandten Korporationen. Auch an Mitgliederzahl übertrifft er mit seinen 6500 Aktionären alle übrigen Kunstvereine Deutschlands. — Als Vereinsgabe wird in diesem Jahre ein Kupferstich von Professor Forberg nach Th. Rocholl's Gemälde „Begrüßung König Wilhelms I. nach der Schlacht“ an sämtliche Mitglieder zur Verteilung gelangen, ein patriotisches Kunstblatt von dauerndem Werte.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Ausgrabungen in Athen. Nach dem D. R.-A. werden durch Unterstützung von Seiten deutscher Gönner und einer englischen Dame schon das zweite Jahr unter Leitung Dörpfeld's Ausgrabungen zur Aufklärung der Topographie Alt-Athens fortgeführt. Dörpfeld lässt sich dabei von dem Bestreben leiten, Antwort auf bestimmte Fragen zu finden, welche für unsere Vorstellung von der Gestalt des alten Athen von entscheidender Bedeutung sind. So galten die Ausgrabungen im vorvergangenen Winter der Frage nach dem Platze des Hauptstadtbrunnens der Pisistratiden-Zeit, der sogenannten Enneakrunos. Im letzten Winter hat Dörpfeld die Lage des Stadtmarktes ins Auge gefasst und entsprechend der Annahme seiner Lage östlich unter der Höhe, welche den sogenannten Theseustempel trägt, dort mit der Ausgrabung eingesetzt. Er hatte zu diesem Zwecke zwei Grundstücke an der heutigen Poseidonstraße ankaufen können, welche ohne großen Aufwand zu haben waren, da glücklicher Weise die moderne Stadt sich hier nicht erheblich ausdehnt und keine besonders wertvollen Häuser im Wege sind. Das Terrain dieser beiden Grundstücke ist bis auf den antiken Boden freigelegt. Es haben sich auf beiden außer einigen Skulpturen und Inschriften die Überreste antiker Bauten gefunden, welche ihren Entdecker in seiner Annahme bestärken, dass aus der litterarischen Überlieferung her bekannte Hallen am alten Stadtmarkte hier gelegen hätten. Es ist aber zur vollen Sicherstellung aufs lebhafteste zu wünschen, dass die griechische Regierung durch Expropriirung der anstoßenden Grundstücke an der Poseidonstraße die Möglichkeit schaffe, die Untersuchung im größeren Umfange fortzuführen. In griechischen Zeitungen haben sich dafür bereits empfehlende Stimmen hören lassen. 4

Münzenfund. In der Nähe von Portadore bei Civitavecchia hat man in der Nähe von Ruinen sehr gut erhaltene Münzen des 13. Jahrhunderts gefunden. Ihr Ursprung aus Pisa ist durch die Inschriften erwiesen; die Münzen zeigen auf der einen Seite das Bild der Jungfrau mit dem Monogramm M. P. O. V., auf der anderen Seite Friedrich II. und den ghibellinischen Adler mit Umschrift FR. IM. Prtr (Fredericus Imperator).

KUNSTHISTORISCHES.

Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen. Jahrespublikation für 1896: *Baldovinetti, Al.,* Fresco im Hof der Annunziata zu Florenz. 1 Bl. u. 3 Details. *Baldung, H.,* Frankfurt a/M., Städtisches Museum. 1 Bl. *Bonsignori, Fr.,* Altargemälde, Mantua. 1 Bl. *David, Gerard,* Anbetung des Kindes, Budapest. 1 Bl. Derselbe, Anbetung des Kindes, Berlin, G.-R. v. Kaufmann. 1 Bl. *Deutscher Quattrocentist,* Augsburg. 2 Bl. *Deutsche Skulptur* des XV. Jahrh. 1 Bl. *Holbein, Hans d. J.,* Kupferstich-Kabinet, München. 1 Bl. *Ital. Quattrocentist* in Karlsruhe. 1 Bl. *Kulmbach, Hans v.,* Gemälde in Krakau. 4 Bl. *Uffenbach, Ph. v.,* Frankfurt a/M., Städtisches Museum. 1 Bl.

VERMISCHTES.

Der Stadt Bassano ist der Ankauf eines wertvollen Bildes eines ihrer Söhne, des Malers Jacopo da Ponte, geb. 1510 in Bassano, für das städtische Museum gelungen. Es ist eine Kreuzigung in der Größe von 2,65 m zu 1,30 m und zeigt alle Vorzüge dieses Malers.

Eine päpstliche Erinnerungsmedaille, die an dem Feste St. Peter und Paul verteilt worden ist, soll die Bestrebungen

Leo XIII. zur Vereinigung aller Kirchen verewigen. Das von dem Graveur des Vatikans, Cav. Bianchi, gefertigte Kunstwerk zeigt auf der einen Seite das Bildnis des Papstes mit der Inschrift: Leo XIII. Pont. Max. An. XIX. Die Mitte der anderen Seite nimmt die Figur des Erlösers ein. Links von ihm trägt ein Labarum mit einem Scepter die Inschrift Unus Dominus. Rechts stehen zwei koptische Priester, hinter ihnen den Orient andeutende Palmen. Im Hintergrund soll ein Rheder, der ungewiss nach einem Schiffe blickt, den Protestantismus andeuten; die Umschrift dieser Seite ist: FIET. UNUM. OVILE. ET. UNUS. PASTOR.

Über die *Röntgen-Strahlen und den anatomischen Unterricht für Künstler* äußerst sich Professor Dr. *Hans Virchow* in einem Schreiben an die „Kunsthalle" wie folgt: „Wie Sie denken können, habe ich von Anfang an lebhaftes Interesse an der Frage gehabt, in welcher Weise sich die Photographieen nach Röntgen'schem Verfahren auch für den Kunstunterricht verwerten ließen. Was ich in der gegenwärtigen Phase dieser neuen Technik — soweit mir Aufnahmen bekannt geworden sind, — antworten könnte, ist folgendes: Zunächst ist das Verfahren noch so sehr im Fluss, dass man nicht sicher beurteilen kann, ob das, was man heute sagt, nicht schon morgen durch neue Erfahrungen überholt ist. Einstweilen aber ist die ganze Anordnung der zu photographirenden Teile, der Lichtquelle und der Platte gegenüber, eine derartige, dass man nur gewisse sozusagen zwangsmäßige Stellungen aufnehmen kann, welche für das Verständnis und Studium natürlicher und mannigfacher Haltungen nur einen indirekten Wert haben. Demnächst ist sehr zu beachten, dass naturgemäß ein Verfahren, welches die von der Platte entfernteren Punkte in anderem Maßstabe zur Darstellung bringt als die näheren Punkte, Bilder liefern muss, die erst umkonstruirt werden müssen, um eine exakte Vorstellung von der relativen Lage der Teile zu einander zu liefern. Nun giebt es in der That bereits eine große Fülle sehr guter Abbildungen, in welchen die Skelettteile mit großer Sorgfalt und Genauigkeit in die Körperumrisse hineingezeichnet sind, mit so großer Genauigkeit, dass es, wie ich glaube, den weitestgehenden Anforderungen der Bildhauer genügt. Ich sehe also die Bedeutung dieser neuen Photographieen für die Bildhauer weniger darin, dass durch dieselben etwas gelehrt würde oder gelehrt werden konnte, was man vor dem nicht wusste oder nicht wissen könnte, als vielmehr darin, dass durch die unmittelbare Anschauung das Nachdenken und die Aufmerksamkeit eine neue Belebung erfahren." —:—

— *Das Wiener Belvedere.* In der „N. fr. Presse" vom 28. Juni lesen wir: „In den Zeitungen war vor kurzem eine Notiz zu lesen, derzufolge die herrliche Schöpfung *Lucas v. Hildebrand's*, das Belvedere, zum Wohnsitze eines Erzherzogs adaptirt und ein Konkurs für Architekten zur Durchführung dieser Adaptirung inscenirt werden soll. Schon vor mehr als einem Decennium tauchte der Gedanke auf, das Belvedere in dieser Weise nutzbar zu machen, aber er wurde wieder aufgegeben, weil Fachmänner von Gewicht die Ansicht aussprachen, einmal, dass es eine äußerst heikle Aufgabe wäre, das Hauptwerk des berühmten Baukünstlers, eine bauliche Anlage, welche mit dem Garten und den Nebenbauten ein vollständig in sich geschlossenes Ganzes bilde, umgestalten zu wollen, da die Änderung immer eine Schädigung bedeuten müsste und dann, weil diese Adaptirung in jedem Falle nur mit sehr bedeutenden Kosten vollzogen werden könnte. Das Haus ist ein Sommerpalais, das in Bezug auf Wohnbarkeit den heutigen Bedürfnissen in keiner Weise entspricht, es hat weder Küche noch Keller u. s. w., ja die Souterrains sind überhaupt so feucht, dass sie in keiner Weise nutzbar gemacht werden können. Wir haben, als man die Fassade gegen Süden von der die Schönheit aller Details verhüllenden Tünche zu befreien begann, diese Renovirung mit voller Befriedigung begrüßt, wir haben auch die Verbreiterung des Nebengebäudes, in welchem Jahre hindurch die Restaurirschule untergebracht war und das künftig als Pferdestall dienen soll, schweigend sich vollziehen lassen; wir haben aber so ernste Bedenken gegen die Umgestaltung des Belvedere zu einem im heutigen Sinne bewohnbaren Palais, dass wir nicht umhin können, diese auszusprechen. Das Belvedere ist eine Hauptzierde Wiens, als bauliche Anlage sowohl im großen und ganzen als auch in allen Details, von den Gliederungen der Fassade bis zu jedem Säulenkapitäl der großen und kleinen Plastik, an dem Gebäude und in den Gartenanlagen von einem Reichtum der Erfindung und einem Geschmack der Anordnung, dass es die hervorragendsten Architekten Deutschlands, Frankreichs, Italiens und Englands seit Jahren zum Gegenstande ihrer eingehendsten Studien gemacht haben. Das Äußere des Hauptgebäudes ist der kongruente Ausdruck der Einteilung des Innern; wer für solche Dinge auch nur einigermaßen sein Auge geschult hat, erkennt da die Dispositionen in Bezug auf den prächtigen großen Saal, auf die Pavillons und überhaupt alle Räume; da irgendwie maßgebend einzugreifen und zu ändern, wäre in höchstem Maße unkünstlerisch, denn das Belvedere ist vom Eingange an in den Garten auf dem Rennweg in allen seinen Teilen bis zu seinem Ausgange gegen die Südbahn eine so wohllautende architektonische Anlage, dass man es mit Recht ein bauliches Gedicht nennen kann; es steht auch künstlerisch viel höher als alles, was der geniale Hildebrand sonst noch in Österreich, Deutschland und Italien geschaffen hat. Wir denken, dass alle unsere hervorragenden Architekten ebensoviel Pietät wie Bewunderung für dieses Meisterwerk der Baukunst haben, und einem Lockrufe, welcher diesfalls an sie ergehen sollte, nicht Folge leisten werden. Zu all dem, was da von Renovirungen zulässig ist, erscheint die Intervention eines Architekten unzulässig und überflüssig; je weniger geändert wird, um so besser wird es sein. Ein Haus, das nicht bewohnbar ist, zur Wohnung umgestalten wollen, heißt aber, es gründlich verändern und also als Kunstwerk — verderben. Man beseitige den Schaden, den da die Zeit und — der Unverstand angerichtet haben, und man hat alles gethan, was überhaupt vorgenommen werden darf. Es sei in Zukunft ein entzückendes Sommerlusthaus oder — die Filiale eines Museums; anderes kann es nicht sein, wenn man es nicht an seiner Schönheit schädigen will."

Athen. — Nach dem „Asty" ist vor kurzem aus der Gräberstraße am Dipylon, die alljährlich von Tausenden von Fremden besucht wird, ein Grabrelief verschwunden, das einen Knaben mit seinem Hunde darstellt. Ebendort ist im vergangenen Frühjahre das berühmte attische Grabrelief der Hegeso stark beschädigt worden. Man glaubt, dass die Regierung die wertvollen Kunstwerke aus ihrer alten Umgebung fort in das Nationalmuseum schaffen lassen wird, um sie vor Frevlern zu bewahren. — Zu einer der drei Pfeilerstatuen mit Schlangenfüßen in der sogenannten Gigantenstoa nördlich vom Areopag zwischen dem sogenannten Theseustempel und der Halle des Königs Attalos hat der um Athens Skulpturensammlung hochverdiente Bildhauer Panagios Kaludis, der seit 35 Jahren im Dienste der Generalverwaltung der Museen arbeitet, soeben in einem seit langer Zeit im athenischen Nationalmuseum befindlichen Kopfe aus Marmor die Ergänzung entdeckt. Bruch auf Bruch passt der Kopf auf den Torso des Schlangenfüßlers. Es ist nur merkwürdig,

dass dieser Kopf nicht in Athen, sondern in Eleusis gefunden wurde, so dass man eine spätere Verschleppung der drei Statuen nach Athen annehmen könnte. Kaludis verspricht weitere Nachforschungen im Museum von Eleusis. ꝗ

VOM KUNSTMARKT.

London. Der Schluss der englischen Kunstsaison ist ziemlich ruhig verlaufen, und wenn auch die Versteigerung der Sammlungen des Sir Julian Goldsmid einen Preis von mehr als 100 000 £ erreichte, so befanden sich doch eigentlich Stücke allerersten Ranges nicht in der Kollektion. Die Bilder trugen noch am meisten bei zu dem günstigen finanziellen Resultat, da 82 Nummern mit 67 000 £ bezahlt wurden, und hierbei wiederum 17 Bilder den Ausschlag gaben, weil diese allein 52 000 £ erzielten. Von den letztgenannten 17 Bildern waren 15 Werke von Reynolds, Gainsborough, Romney, Turner, Constable, Stanfield und Beechy, die übrigen beiden Gemälde von Alma Tadema und Sir John Millais. Die besten Preise waren folgende: Mary Monckton, von Reynolds, 7850 £ (Agnew). Lady Eden, von Gainsborough, 5250 £ (Agnew). Mr. Mathew, von Reynolds, 4200 £ (Tooth) Die Gräfin Barbara von Coventry, 3990 £, gleichfalls von Reynolds (Agnew). Eine Landschaft von Turner, 3870 £ (Agnew). Mrs. Oliver, von Romney, 3270 £ (Agnew). Landschaft von Gainsborough, 3270 £ (Vokins). Miss H. Shore, von Romney, 2890 £ (Agnew). Turner, ein Seestück, 2300 £ (Agnew). J. Constable, Einschiffung Georgs IV., 2100 £ (Tooth). Die Herzogin Catharina von York, von Beechey, 1570 £ (Tooth). Die Erwartung, von A. Tadema, 2100 £ (Agnew). Ein Porträt, von Sir John Millais, dem jetzigen Präsidenten der Akademie, 1570 £ (Agnew). Das Porträt einer Dame, von Hoppner, 1250 £ (Gibbs). Der Musikunterricht, von Jan Steen, 580 £ (Sedelmeyer). — Eine Miniature, weibliches Porträt aus der Zeit Louis' XV., bezeichnet „Hall", 61 £; eine goldene Dose mit einer landschaftlichen Miniature von A. Kauffmann, 115 £. Eine Miniature der Gräfin von Guilford, von Richard Cosway, 145 £. Die Porträts zweier Schwestern, in kostbarem Rahmen, von Cosway, 425 £. Eine Miniature, klassische Scenen, auf einer altenglischen Uhr, 325 £. — Ein paar goldbronzene Kandelaber 80 £. Eine Uhr, von Gille l'Ainé in Paris, Louis XV., 200 £. Ein Schreibtisch, Louis XV., Marqueterie, mit Ornamenten, 685 £. Ein Louis XVI.-Schreibtisch aus Tulpen- und Rosenholz, 315 £. Ein Alt-Brüsseler Gobelin, die Königin von Saba und Salomo, gezeichnet Le Clerc, 420 £. — Aus dem Verkauf der Sammlung des Mr. John Alexander sind einige interessante Vorkommnisse zu erwähnen. Eine venezianische Abendtafel, neun Personen um einen Tisch gruppirt, dem Giorgione zugeschrieben aus der Donato-Auktion, woselbst das Werk 2200 £ erzielte, dann in der Dudley-Sammlung, erreichte hier nur 140 £. Eine Familiengruppe, Katharina von Medici und ihre vier Kinder, von Janet, 1561 gemalt, aus der Strawberry-Hill und Magniac-Sammlung, 473 £. Eine Magdalena, in rotem Gewand, knieend, von Murillo, aus der Sammlung der Königin von Spanien, die 3000 £ dafür gezahlt, 862 £. Ein Porträt der Lady Hamilton, von Romney, 550 £. Ein weibliches Porträt von Millais, 320 £. „Retour des troupeaux", von C. Jacques, 483 £. Eine Straße in Nürnberg, von H. Leys, 150 £. Eine Landschaft, von A. Mauve, 580 £. — Aus dem mittelbaren Nachlass von Cosway gelangten Miniaturen zur Auktion, die durchschnittlich 100 £ erzielten. Ein verbürgtes Werk dieses Meisters erreicht stets diesen Preis in England, ein Umstand, der hinsichtlich der vielfach vorhandenen Fälschungen in Erinnerung gebracht werden möge.

v. SCHLEINITZ.

London. — Der Auktionsverkauf der seltenen Sammlung, von Handzeichnungen alter Meister aus dem Besitz des verstorbenen Grafen von Warwick wurde unter Zahlung von sehr guten Preisen durch Christie beendet. Eine der Hauptnummern bildete eine schwarze Kreidezeichnung von Michelangelo Buonarroti, die Jungfrau darstellend, wie sie den Leichnam Christi stützt, nebst vier anderen Figuren, 10×11 englische Zoll. Dieses Blatt ist eine zur „Kreuzesabnahme" angefertigte Studie des Meisters, und erzielte nach heißem Kampf einen Preis von 1400 £ (Colnaghi). Andere bedeutende Objekte erreichten nachstehende Gebote: Jacopo Bellini, drei Studien in Sepia, 11½×8½, 160 £ (Donaldson). Die Darstellung der Maria im Tempel, von demselben Meister in roter Kreide, 11¾×12, aus der Lawrence-Sammlung ursprünglich herrührend, 275 £ (Hazeltine). Drei Blätter von A. Dürer wurden gleichfalls sehr hoch verkauft. Porträt des von Lucas van Leyden, Brustbild schwarze Kreide, das Monogramm Dürer's verwischt, aber leserlich, 10×14½, 450 £ (Colnaghi). Ein Mann im Profil, schwarze Kreide, Dürer bezeichnet und datirt 1518, 9¾×14¾, 410 £ (Colnaghi). Brustbild eines Mannes mit flacher Mütze, schwarze und weiße Kreide, auf rot grundirtem Papier, 7½×10, 245 £ (Davis). D. Ghirlandajo, die Krönung der Maria, Federzeichnung, 13×18, 115 £ (Colnaghi). Leonardo da Vinci, Kopf eines jungen Mädchens, in schwarz und roter Kreide, 6×8, 480 £ (Richter). Andrea Mantegna, eine Fontaine, Federzeichnung, 8¾×11½, 165 £ (Murray). Verschiedene Studien von Raffael, in Sepia, auf einem Blatt, 8¼×10¼, 355 £ (Davis). Eine Zeichnung von Rembrandt, Porträt eines Mannes, en face, Jan Six ähnlich, 7½×9, mit der Feder ausgeführt, 150 £ (Colnaghi). Watteau, ein Pilger, schwarze und rote Kreide, 10×15, 115 £ (Colnaghi). Die Sammlung von 454 Nummern brachte im Ganzen 8061 £. — Eine bei Christie gleichfalls abgehaltene Auktion einer sehr vollständigen Sammlung von Kupferstichen und Radirungen nach Meissonier lieferte auch günstige Resultate, so namentlich: „1814" von J. Jacquet, 26 £. „Die Schachspieler" von A. Blanchard, erster Plattenzustand, 25 £. „Das Eingeständnis" von H. Vion, 25 £. „1814" von J. Jacquet, Probeblatt auf Velin, nur 50 Exemplare vorhanden, 120 £. „1806 (Jena)", 47 £. „1807 (Friedland)", 64 £. „Porträt des Sergeanten", Prachtblatt auf Velin, 35 £ 14 sh., sämtlich von J. Jacquet. „La Patrie perdue" von F. Bracquemont, Probeblatt auf Velin, bezeichnet, 106 £. Viele der Blätter waren mit einem schwarzen Siegel, das Monogramm des Meisters enthaltend, wie er es zu führen pflegte, versehen. — Eine kleine, aber auch recht interessante Sammlung von Kupferstichen versteigerte Sotheby. Den besten Preis erreichte mit 300 £ ein Blatt von Prinz Ruprecht, das als eines der ältesten Werke in Schabkunst-Manier gilt. Das Sujet besteht in einer Figur, welche den Todesvollstrecker und Henkersknecht Johannes des Täufers darstellt (zweiter Plattenzustand). — Eine Miniature von K. Cosway, weibliches Porträt, 59 £. Zwei größere Miniaturen, gleichfalls weibliche Porträts, bezeichnet W. Wood, 1790, erzielten 200 £. — Ein Aquarell, Sonnenuntergang, von Barret, 145 £; ein Interieur, von J. Israels, 63 £; Hastings, von C. Fielding, 298 £; Landschaft von W. Turner, 73 £, desgleichen Mainz von demselben Künstler, und St. Goarshausen am Rhein, 60 £. Die Auktion der Gemälde des Obersten Hargraeves bei Christie erreichte 13 107 £. Landschaft, von Vicat Cole, 580 £; die Pensionäre, von E. Landseer, 800 £; Catharina, von Lord

Leighton, 235 £. Bootsscene, von W. Müller, 840 £. — Ganz besonders hohe Preise wurden für die Sammlung Haskett Smith gezahlt, welche berühmt ist durch ihre zahlreichen Bilder von G. Morland: der Kirschenverkäufer, 1050 £; Landschaft mit Ziegeunern, 410 £; die Schiffbrüchigen, 550 £. Die Porträts der frühen englischen Meister waren nicht minder gesucht, so erzielte Samuel Whitbread von Gainsborough, 1810 £ (Agnew); Emma Whitbread, von Hoppner, 1890 £ (Agnew); die Spieler, von demselben, 1630 £ (Agnew); Lady Waldegrave, 1100 £. — Fünf Guardi's wurden zu folgenden Preisen verkauft: Ansicht des Kanals, 398 £; Venedig, 200 £; Markusplatz, 540 £ (Colnaghi); der Kanal, 400 £ und ein anderes Bild, gleichfalls der Canale grande, 740 £ (Schaefer). Aus der Sammlung Hawkins sind folgende ältere Meister erwähnenswert: Ländliches Fest, von Pater, 200 £; eine weibliche Figur, von G. Terburg, 1150 £; weiblicher Kopf, Skizze von Hogarth, 440 £; Nymphen und Cupido, von A. Kauffmann, 115 £.

v. SCHL.

Bilderpreise von Kunstauktionen. — Eine Versteigerung in *Paris* einer nur etliche achtzig Nummern zählenden Sammlung von Gemälden und Zeichnungen brachte 367000 Fr. Unter den alten Bildern erreichte Ruisdael, die Ruinen, 26100 Fr., ein zweiter Ruisdael, die Ufer der Yssel, 9400 Fr., Terborch, männliches Bildnis, 6500; Jan Goyen, die Maas bei Dordrecht, 7000; Goya y Lucientes, Stierkampf, 4100; Teniers der Ältere, Kegelspiel, 2060 Fr. Von den neueren Gemälden sind hervorzuheben: Benjamin Constant, Zeitvertreib eines Kalifen zu Sevilla im 13. Jahrhundert, 8400 Fr.; der Sultan von Marokko, einen französischen Gesandten empfangend, 5800; Berne-Bellecour, die Pariser Schützen im Gefecht bei Malmaison, 20. Oktober 1870, 7500; Corot, Mandolinenspielerin, 9800; Courbet, Landleute vom Markte kommend, 16600; der Teich, 2100; die Wilddiebe, 8200; im Wald, 5000; Diaz: Wald zu Fontaineblau, 3950, der gefangene Amor, 5350; Jules Dupré, Hütte am Waldrand, 9100; Heilbuth, auf dem Schloss, 6400; Wasserfahrt, 7000; Jacque, Schafe in den Hürden, 10300; Meissonier, der Leser, 31000; De Neuville, Vorfall in der Schlacht bei Rezonville, 5000; Leopold Robert, Pifferari vor der Madonna 10100; Troyon, Halt der Jagdhunde, 17500; Teich mit Enten, 25000; van Marcke, rothe Kuh, 8100; Vautier (Düsseldorf), Abschied der Getrauten, 28900; Vibert, Abschied der Getrauten (Spanien), 20000; Ziem, die Piazzetta in Venedig, 4800 Fr. Gegen zwanzig Zeichnungen und Wasserbilder von Rudolf Alt, Heilbuth, Kriehuber und besonders Pettenkofen wurden 360 bis 950 Fr. das Stück bezahlt. Hervorzuheben ist, dass Bilder einiger früher sehr geschätzter neuer Meister (Benouville, Boilvin) unter 1000 Fr. zugeschlagen wurden. —

(Vossische Zeitung.)

— Aus *London* wird berichtet: Eines der schönsten Bildnisse *Romney's*, deren Wert in beständigem Steigen ist, kam kürzlich zur Versteigerung. George Romney gehört der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an und gilt als der bedeutendste englische Bildnismaler dieser Zeit neben den Schülern des Reynolds. Das Bild stellt die Viskountess Caroline Clifden und deren Schwester Lady Elisabeth Spencer als „Musik" und „Malerei" dar. Die eine Dame spielt die Harfe, während die andere eine Kreideskizze von einem antiken Vorwurf anfertigt. Das Bild wurde für den vierten Herzog von Marlborough gemalt und Lord Clifden bei dem Tode seiner Gattin verehrt. Es war bisher stets im Familienbesitz, wurde aber 1892 im Burlington-Haus ausgestellt und hat auch während der letzten vierzehn Tage der Besichtigung des Publikums freigestanden. Unter höchster Spannung der Anwesenden wurde das Bild bis auf 10500 Guineas (220500 Mk.) heraufgetrieben und fiel schließlich zu diesem kolossalen Preise Herrn Charles Wertheimer zu. Der höchste Preis, der bisher für einen Romney erzielt wurde, waren 3850 Guineas für ein Bild der Lady Hamilton als „Circe", das bei Christie vor sechs Jahren verkauft wurde. Etwa denselben Erlös ergab ein Bild der Lady Augusta Murray, das vorher zum Verkauf gekommen war. Bisher haben nur zwei Bilder höhere Preise erzielt, nämlich im Jahre 1894 ein Bild der Lady Betty Delmé von Reynolds, das mit 11000 Guineas (231000 Mk.) bezahlt wurde und gleichfalls von Wertheimer erstanden wurde, und sodann Rafaels „Kreuzigung" aus der Dudley-Sammlung, die im Jahre 1892 von Dr. Richter für 11600 Guineas (243600 Mk.) gekauft wurde. (National-Zeitung.)

Bilderpreise der Berliner Kunstauktion bei Rudolph Lepke. Galerie Martin Heckscher in Wien. Nr. 1. Andr. Achenbach 3350 M. — Nr. 2. O. Achenbach 1200 M. — Nr. 3. u. 4. v. Blaas 625 u. 600 M. — Nr. 5. J. Brandt 1730 M. — Nr. 6. Brozik 710 M. — Nr. 7. Calame 6350 M. — Nr. 8. G. Gabani 500 M. — Nr. 9. Fr. Gauermann 5850 M. — Nr. 11. J. Gimenez-Martin 600 M. — Nr. 12. 13. 14. J. Gisela 1400, 500 u. 775 M. — Nr. 15. Gysis 460 M. — Nr. 16. H. Kauffmann 4450 M. — Nr. 17 u. 18. Fr. A. Kaulbach 2400 u. 1780 M. — Nr. 20. Lossow 1050 M. — Nr. 21 u. 22. J. B. Madou 415 u. 305 M. — Nr. 23. H. Makart 6150 M. — Nr. 24. u. 25. Gabr. Max 3055 u. 920 M. — Nr. 26. Mock 500 M. — Nr. 27—30. A. v. Pettenkofen 2460, 540, 1105 u. 715 M. — Nr. 32. Prosdocimi 520 M. — Nr. 33. G. Quadrone 1490 M. — Nr. 34 u. 35. Ranftl 1110 u. 500 M. — Nr. 36. Reichert 330 M. — Nr. 37. A. Rotta 4650 M. — Nr. 38. Rottmann 890 M. — Nr. 41. A. Schreyer 7100 M. — Nr. 42. v. Schrötter 450 M. — Nr. 43. A. Seitz 5550 M. — Nr. 44 u. 45. B. Vautier 10100 u. 9700 M. — Nr. 46. W. Velten 775 M. — Nr. 47. Verboekhoven 2700 M. — Nr. 48. Verhas 890 M. — Nr. 50 u. 51. Fr. Vinea 755 u. 1505 M. — Nr. 52 u. 53. F. Waldmüller 4900 u. 4400 M. — Gesamtergebnis der Auktion 111828 M.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. 1896. Nr. 2.

Ein Instrument aus Kupfer von Tourbillon bei Sitten. Von B. Reber. — Ein bronzezeitlicher Grabfund. Von J. Heierli. — Die Burg Sarnen (Schluss). Von R. Durrer. — Die schweizerischen Bilderhandschriften der Weltchronik des Rudolf von Ems und ihr Zusammenhang. Von J. Zemp. — Zur Geschichte der Glasmalerei. Von J. R. Rahn. — Gregorius Sickinger von Solothurn. Von F. A. Zetter-Collin und J. Zemp.

Die Kunst für Alle. 1896. Heft 20.

Die internationale Ausstellung 1896 der Secession in München. II. Von P. Schultze-Naumburg. — Die internationale Jubiläums-Kunstausstellung in Berlin 1896. III. Von Jaro Springer. — Verschiedenes.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1896. XIX. Bd. Heft 3.

Die Anfänge des gotischen Baustils. Von G. Dehio. — Zu Raffaelino del Garbo. — Die 27. Winterausstellung der Londoner Royal Academy. Von A. von Beckerath. — Die Ausstellung spanischer Kunst in der New Gallery. Von A. von Beckerath.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1896. Heft 4.

Die neue Pfarrkirche zu Wadersloh in Westfalen. Von Wilh. Rincklake. — Ist die Kapelle auf dem Valkhofe zu Nimwegen von Karl dem Großen erbaut? (Schluss.) Von G. Humann. — Romanischer Bronzeleuchter in Form eines Löwenreiters. Mit Abbildung. Von Schnütgen. — Zwei mittelalterliche Dorsalien in der Kirche zu Kalchreuth. Von Th. Hampe. — Gotisches Elfenbein-Klappaltärchen im South-Kensington-Museum. Von Schnütgen.

Gazette des Beaux-Arts. Juli 1896. Nr. 469.

Les salons de 1896 (2. article). — La peinture, les dessins et les objets d'art au salon du Champ-de-Mars, par Paul Adam. — La décoration de Versailles au XVIII. siècle (3. article), par P. de Nolhac. — Le musée de Bale (3. article), par Antony Valabrègue. — Petits maitres oubliés: Adolphe Hervier, par Raymond Bouyer. — Une ancienne petite ville de Bourgogne: Montréal, par Adolphe Guillon.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 32. 20. August.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik (Nr. 33) erscheint am 17. September.

DIE INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG IN BERLIN.

III.

Wenn uns der Inhalt des großen Saales, der den Engländern und Schotten — die ren scheinen in der Kunst nicht mitzumachen — eingeräumt ist, auch keine annähernd richtige Vorstellung von dem wirklichen Stande der Malerei in den beiden vereinigten Königreichen gewährt, so fehlt es doch nicht an berühmten Namen und an Werken, die dieser Namen auch würdig sind. Wir finden, um die auf dem Kontinent bekanntesten zu nennen, *William Ouless* mit drei Brustbildern, die uns den Zusammenhang der englischen Porträtmalerei mit van Dyck wieder besonders eindringlich veranschaulichen, dann den Akademiker *Philip H. Calderon* mit einem figurenreichen, ganz in der Art der Delaroche, Robert-Fleury, Th. Hildebrandt und Piloty komponirten und gemalten Geschichtsbilde, „Elisabeth Woodwille, Witwe König Eduard IV., Abschied nehmend von ihrem Sohne, dem Herzog von York", und den ewig-jungen *Alma Tadema*, der uns auf einem „Juwelen" betitelten Bilde, drei junge Mädchen auf und hinter einer Marmorbank am Strande des spiegelglatten, azurblauen Meeres, wieder von neuem mit seinem unbeirrbaren Schönheitsgefühl und seiner Virtuosität in der Wiedergabe des Marmors und anderen Gesteins in Staunen versetzt. In dieser Virtuosität ist ihm neuerdings ein ebenbürtiger Nebenbuhler in der Person von *R. Poynter* erwachsen, vermutlich einem Sohne des bekannten Akademikers Eduard Poynter, der schon vor Alma Tadema's Ankunft in London die archäologische Richtung in der englischen Malerei vertrat. Der junge Poynter hat in dem Bilde „Als die Welt jung war", einem altrömischen Frauengemach, durch dessen Fenster man auf das Meer blickt, in der täuschenden Nachahmung von Marmor, Bronzen, Mosaiken, Malereien und dergleichen mehr ebenso Hervorragendes geleistet wie Alma Tadema. Nur die drei Mädchen, die in dieser kühlen Marmorhalle ihr sorgloses Leben genießen, sind anders geartet, als die kostümirten Engländerinnen Alma Tadema's. In ihren „koischen" Gewändern, die die Formen der jugendlichen Körper durchscheinen lassen, erinnern sie mehr an die lockenden Gebilde der Franzosen Boulanger und Gérôme, denen solche „pompejanische" Scenen geläufig waren. Auch sonst fehlt es nicht an Beispielen für den starken Einfluss, den in neuerer Zeit Paris auf das künstlerische Jung-England gewonnen hat. Die aus dem Brunnen gestiegene „Wahrheit" von *Georg William Joy,* die von Rosen umflossene Gestalt der Albine auf dem Totenbette nach Zola's Roman: „La faute de l'Abbé Mouret" von *John Collier* und der am Meeresstrande bei Boulogne entlang sprengende Napoleon I. an der Spitze seiner „Mamelucken" von *Andrew C. Gow* deuten auf Pariser Schule. Albions Künstlerjugend ist überall zu finden. Sie wechselt jetzt zumeist zwischen Paris, München, Venedig und Florenz. Auch ein Engländer, der nicht nur in München die hohe Schule der Hell- und Grellmalerei durchgemacht, sondern auch ein specifisch bayerisches Motiv behandelt hat, ist auf unserer Ausstellung vertreten: *Georg Sauter* mit einer „Sprechstunde bei Pfarrer Kneipp", auf der dieser würdige Prälat übrigens so dargestellt ist, als wolle er nach bekanntem homöopathischen Rezept die Teufel durch der Teufel Obersten aus den armen Kranken und Krüppeln austreiben. Aus den weit verzweigten Kolonieen der Engländer in Italien haben wir nur eine einzige, aber glänzende Frucht erhalten: die Vorbereitung zu einer Prozession

vor einer venezianischen Kirche von *Henry Woods.* Wir vermuten, dass die Engländer so klug sind, jeden Wetteifer im großem Maßstabe mit den italienischen Malern zu vermeiden, die ihnen zwar nicht an Gewandheit im Gebrauch des photographischen Apparats, aber an natürlichem Instinkt und an angeborenem Farbensinn überlegen sind. In der englischen Malerei hat von jeher die Erziehung eine größere Rolle gespielt als die angeborene Begabung, und darum hat auch der Kunstdilettantismus nirgendwo so üppige Wucherblumen getrieben wie in England und Schottland. Von den unschädlichen Leuten, die in Venedig, Florenz, Rom, Neapel und Palermo ihre Veduten tuschen, wollen wir dabei absehen. Sie gehören nicht zur Kunst. Aber die Glasgower „Dilettanten", die „Boys", haben einige Jahre in Deutschland, namentlich in München, viel Unheil angerichtet und auch in der Presse Panegyriker gefunden, deren litterarisches Ansehen später jämmerlichen Schiffbruch erlitten hat. Inzwischen haben sich die „Boys" als geriebene Jungen enthüllt, und jetzt, nachdem die Kunsthändler das Geschäft in „Schotten" als unrentabel aufgegeben haben, malen sie wieder ganz manierlich in der Art von Corot und Rousseau. Das Persönliche fehlt ihnen ganz und gar. Man kann zwanzig, vierzig solcher Bilder ansehen, ohne eine individuelle Note zu finden, und doch kleben an diesen vierzig Bildern etwa fünfzehn Namen. So ist auch diese „frühlingsfrische" Kunst, die 1890, bei ihrem ersten Auftauchen in Deutschland, von den Fanatikern der „neuen Kunst" als eine „Messiasbotschaft" gepriesen wurde, zu einem gewissermaßen fabrikartigen Betrieb geworden.

Im Gegensatz zu den Engländern haben ihre in Paris lebenden nordamerikanischen Vettern eine Ehre darin gesucht, in Berlin möglichst glänzend vertreten zu sein. Sie sind sogar so unabhängig von dem Pariser Terrorismus, daß sie, wie im vorigen Jahre, auch jetzt wieder Bilder nach Berlin geschickt haben, die zuvor noch nicht in den beiden rivalisirenden Pariser Salons ausgestellt waren. Mit Ausnahme des Porträtmalers Sargent sind sie alle wiedergekommen, alle mit dem Besten, das sie gerade hatten. Ein Bild einheitlicher nationaler Kunst geben sie gerade am allerwenigsten, weil sie in ihrer Heimat keine autochthone Kunst haben. Sie sind nichts mehr als eine Insel auf dem Meere des Pariser Kunsttrubels, die in zwei Teile geschieden ist. In dem einen Teile hausen die „Modernen", die Vorkämpfer für die Revolution, in dem andern haben die Konservativen, die Hüter der Tradition, ihr friedliches Heim aufgeschlagen. In diesem Falle handelt es sich natürlich um die Tradition der französischen Ateliers, deren Inhaber sich mit der Aufnahme von Schülern befassen. Es sind zumeist Lefèbvre, Gérôme, Boulanger, Bonnat, Carolus-Duran, daneben auch Roll, Gervex und Dagnan-Bouveret. Wer diese Maler kennt, kann sich ein ziemlich richtiges Bild von den Arbeiten ihrer nordamerikanischen Schüler machen, ohne diese selbst gesehen zu haben. Nur selten kommt es vor, dass einer einmal seine eigenen Wege geht, wie z. B. *William J. Dannat,* der von seinem Lehrer Munkacsy so gut wie gar nichts angenommen hat. Er malt zumeist spanische Tänzerinnen, Zigeunerinnen und Damen ähnlicher Art, zum Teil nach Studien an Ort und Stelle, zum Teil aber auch nach Studien, die er in Pariser Konzerthallen bei elektrischer Beleuchtung gemacht hat. Die geschminkten Gesichter dieser zweifelhaften Schönen sind meist bis zur Grimasse verzerrt. Sie stehen oder sitzen vor grell beleuchteten, weißlichen, lichtgrauen oder lichtgrünen Wänden, von denen sie sich wie Leichen abheben, die noch einmal künstlich zu einem trügerischen Scheinleben erweckt worden sind. Neben Dannat stehen die Porträtmaler *J. Rolshoven* und *John W. Alexander* auf dem äußersten linken Flügel der Amerikaner. Sie bilden die treue Gefolgschaft des Pariser Naturalismus in allen seinen Ausschreitungen.

Ihnen zunächst stehen die Maler der nüchternen Alltäglichkeit, des trockenen Realismus, die auch die leiseste Regung der Phantasie ihrer Wahrheitsliebe zum Opfer bringen: *Gari Melchers, Charles Sprague-Pearce* und *Walter Gay.* Sie sind die entschiedensten Fortsetzer der von Bastien-Lepage begründeten Richtung der Bauernmalerei, die bei den Franzosen selbst fast ganz wieder aus der Mode gekommen ist. Walter Gay hat auf einem Bilde, das uns einen Blick in das Innere einer Cigarettenfabrik in Sevilla gewährt, den Versuch gemacht, in die Prosa der Wirklichkeit durch gewisse Beleuchtungseffekte, durch eine Art von Helldunkelspiel einen Zug von Poesie hineinzubringen. Das thut in noch höherem Grade der geistvollste und vielseitigste Vertreter dieser Richtung, *Walter Mac-Ewen,* der in mehreren kleinen Interieurs mit Figuren in altniederländischer und moderner holländischer Tracht sogar große koloristische Reize entfaltet, bis zu einem gewissen Grade auch in dem nur etwas zu kalt und stumpf gemalten, großen und figurenreichen Bilde, das uns einen Blick in eine Stadtherberge in New York im Jahre 1690 thun lässt.

Da wir unter den Lehrern vieler Nordamerikaner Gérôme finden, ist es natürlich, dass sich seine Vorliebe für die Farbenpracht und das bunte Völkergewimmel des Orients auch auf seine Schüler überträgt. *F. A. Bridgman,* Lord *E. Weeks* und *Julius L. Stewart,* die drei glänzendsten Erscheinungen unter den Malern aus den Vereinigten Staaten, malen alle drei Bilder aus dem Orient. Die beiden erstgenannten sind sogar fast oder ganz ausschließlich Orientmaler. Der kraftvollste, der den orientalischen Charaktertypen sozusagen auf den Grund geht, ist Weeks. Er reist auch am weitesten in den Orient hinein, über Persien bis nach Indien, und aus der indischen Stadt Saharanpore ist auch das Straßenbild entnommen, das eine Reihe von Barbieren

und ihnen gegenüber ihre geduldigen Opfer bei ihrer radikalen Reinigungsarbeit darstellt. Alle Figuren stellen sich inmitten der Architektur so lebendig dar, dass man sich garnicht um die zeichnerische oder koloristische Technik kümmert. Das ist bei diesen Amerikanern etwas ganz selbstverständliches. Man hat das Bild eines technisch vollendeten Ganzen vor sich und man wird durch keine künstlerische Schwäche in dem Genuss an dem Gegenstande getrübt. Ob dieser dann wirklich auch einen solchen Aufwand von Fleiß und Können verdient hat, ist schließlich des Malers Sache. Geistigen Aufwand treiben die nordamerikanischen Maler jedenfalls nicht viel. Dass über den orientalischen Genrebildern von Bridgman, der die Motive dazu meist aus Algier und Tunis holt, ein optimistischer Quietismus oder, strenger gesagt, eine dumpfe Faulheit brütet, liegt in der Natur der Sache. Aber auch die Genrebilder, die Stewart aus dem Leben der vornehmen Schlaraffenwelt schöpft, sind nur, freilich sehr anmutige und verlockende Reflexe eines thatenlosen Genusslebens, wie z. B. das wunderbar fein und einschmeichelnd gemalte „Frühstück auf dem Verdeck einer Lustjacht". Ein Damenbildnis dieses Künstlers zeigt allerdings, dass er auch, wenn es sich um die Charakteristik von Frauen aus vornehmen Kreisen handelt, etwas von Geist sprühen lässt und auch etwas mehr in die Tiefe dringt. — An Geist, Feuer und Witz, wenn auch nicht an Eleganz der Malerei, ist ihm *Julian Story* überlegen, der in einem Bildnis seiner Gattin die vornehme Anmut und Sicherheit des Gebarens mit vollkommener Freiheit und saftiger Breite der Malerei zu einer prächtigen Harmonie verbunden hat. Bei der lebensgroßen, etwas derb und patzig hingestrichenen Figur eines Guitarrespielers in der faltigen Tracht des 17. Jahrhunderts, der als einziger Gast behaglich im Wirtshause sitzt, würde man an Frans Hals denken, wenn nicht die Vermutung näher läge, dass sich Story nach Roybet, dem modernen Frans Hals, gebildet hat.

Trotz ihrer technischen Abhängigkeit von den Franzosen wird man den Amerikanern zugestehen müssen, dass sie in der Wahl der Stoffe, in der Auffassung, in der Anordnung und in anderen äußeren Dingen ihre eigenen Wege gehen.

Die Vermutung, dass bei der Zusammensetzung einzelner ausländischer Abteilungen auch volkswirtschaftliche Rücksichten entscheidend gewesen sind, lässt sich nicht abweisen, wenn man z. B. die italienischen und spanischen Säle ins Auge fasst. Es ist sehr leicht, diese Abteilungen mit geringschätzigem Achselzucken abzufertigen, indem man ihren Inhalt kurzweg in die Rubriken Sensationsbilder und Verkaufsware teilt. Wer aber seit Jahren beobachtet hat, welche Art von Bildern Käufer findet und welche Art trotz aller Reklame der radikalen Kunstkritik unverkäuflich bleibt, so wird man bekennen müssen, dass die Spanier und Italiener bei der Auswahl ihrer Sendungen geschäftlich sehr klug verfahren sind. Für jene Radikalen fehlt der italienischen Abteilung freilich die Spitze, weil der Mailänder Landschaftsmaler Segantini nicht vertreten ist, dessen norditalienische Gebirgslandschaften eine Specialität bilden, die man unter der Rubrik „Reliefmalerei" registriren müsste. Diese dickpatzige Spachtelmalerei gilt seinen Verehrern als der höchste Gipfel der Naturnachahmung. Sie werden einigermaßen entschädigt durch einige andere Mitglieder der Mailänder Schule, die, wenn sie auch nicht so viel Farbe verquisten, doch dem Naturalismus einesteils der französischen Schule huldigen. Es ist gewiss kein zufälliges Zusammentreffen, dass diese Sorte von Naturalismus in Italien zumeist in Mailand, in Spanien, sogar fast ausschließlich in Barcelona vertreten ist. Beide Städte sind in der Politik, im öffentlichen Leben, in der Kunst, in der Litteratur, überhaupt in ihrer gesamten Kultur eigentlich nur Vororte oder, streng genommen, nur Affen von Paris. Wie das ganze politische Denken der Mehrzahl ihrer Bewohner, wie ihre Trachten und Lebensgewohnheiten von Paris beeinflusst werden, so schätzen sich auch ihre Romanschriftsteller und ihre Maler glücklich, wenn man in ihren Arbeiten gallische Rasse entdeckt. Im Interesse der allgemeinen Kunstentwicklung können wir diese Vertreter einer roten Internationale, die das Beste ihres Wesens, ihr eigenes Volkstum, für ein nebelhaftes, trügerisches Zukunftsbild preisgeben, nur bedauern. Sie mit starken Worten zu bekämpfen oder gar zu versuchen, ihre Absichten ernsthaft zu widerlegen, ist keine Veranlassung, da sie sich in der Minderzahl befinden und uns eine lange Erfahrung gelehrt hat, dass immer wieder einer nach dem andern abfällt, wenn er endlich eingesehen hat, dass die Welt sich nicht nach den Wünschen eines wenn auch noch so genialen Einzelwesens drehen lässt.

Man würde vielleicht mit der radikalen Künstlerkohorte von Mailand und Barcelona ernsthaft diskutiren, wenn sie nur irgend etwas Ernsthaftes leistete. Mit den leichtesten oder eigentlich leichtfertigsten Mitteln suchen sie starke Wirkungen zu erzielen, und wenn der Beschauer durch Dunst, Nebel und prahlendes Flunkern in die Tiefe dringt, bleibt ein schlotteriges Skelett übrig.

Wir wollen hier nur Richtungen im allgemeinen skizziren und uns in der Nennung von Namen auf das Wichtigste beschränken. Was zunächst die Italiener betrifft, so verhalten auch sie sich keineswegs ablehnend gegen den Umschwung, den die moderne Stimmungsleidenschaft, zumeist in der Landschaft, hervorgerufen hat. Künstler wie *Carlandi* (der Tiber bei Rom zur Zeit des Hochwassers), *Boggiani* (Abend im Park der Villa Borghese), *Filiberto Petiti* (Stehendes Gewässer), *Aurelio Tiratelli* (Stier am Sumpf und Rückkehr vom Feste in den pontinischen Sümpfen), *Vincenzo Caprile*

(ein gelangweiltes Ehepaar in einer Gondel auf der Lagune Venedigs bei Frühjahrsnebel) sind sogar Stimmungsmaler ersten Ranges. Sie haben die bloße Vedute mit ihrer stereotypen, farbenglänzenden Schönheit aufgegeben und suchen die Einfachheit des Motivs durch tiefes Eindringen in die Naturseele und durch ein virtuoses Spiel mit allerlei Licht- und Luftstimmungen zu einem starken Accord zu steigern. Von demselben Streben sind auch die Spanier *Francisco de Pradilla* und *Enrique Serra* erfüllt. Sie sind trotz ihrer Geburt nach ihrer künstlerischen Erziehung Italiener. Pradilla hat vor einem halben Jahre Rom, wo er die besten Jahrzehnte seines Lebens zugebracht hat, verlassen, um einem Rufe als Museumsdirektor nach Madrid zu folgen. Aber die Wurzeln seiner Kunst sind in Rom geblieben, und so wird das kleine Bild aus den pontinischen Sümpfen, eine Anglerin im Kahn, wohl kein Abschiedsgruß für immer sein. Die pontinischen Sümpfe sind jetzt ein Lieblingsstudienfeld der italienischen und spanischen Maler, die in Rom leben. Enrique Serra hat zwei Partieen daraus mit einer koloristischen Virtuosität und mit einer Kraft poetischer Empfindung gemalt, dass jeder Mensch, der noch einen Funken gleichen Gefühls im Herzen führt, voll Bewunderung bei solchem Anblick schweigt. Hier tritt der Schöpfer so hinter seinen Schöpfungen zurück, dass es eine traurige Pedanterie wäre, dabei noch von Kolorit, von Malweise oder von anderen technischen Dingen zu reden. Das eine dieser Bilder, eine halb natürliche, halb künstlich angeordnete Ansammlung von Wasserflächen, in denen sich das fahle Licht der Abendsonne spiegelt — im Vordergrunde eine Pansherme, die mit ihrer scharfen Silhuette dem Ganzen einen phantastischen Zauber giebt — hat das städtische Museum in Magdeburg angekauft, außerdem noch in der spanischen Abteilung eine von noch stärkerem Stimmungsgehalt erfüllte Herbstlandschaft von *Sanchez Perrier*.

Der oben erwähnte Italiener Caprile, der zum ersten Male auf einer Berliner Ausstellung erscheint, ist das typische Beispiel eines modernen italienischen Malers, der Landschaften, Marinen und Figuren gleich gut malt. Diese Fertigkeit ist noch das einzige Bindeglied zwischen den italienischen Malern der klassischen Zeit und ihren Nachkommen im 19. Jahrhundert, die von jenen gar keinen idealen Schwung, aber den ganzen Realismus ihres Sehens geerbt haben. Nicht Giorgione, sondern Gentile Bellini ist der Schöpfer dieses Genres von Architekturbildern, eigentlich von Straßen- und Platzarchitekturen, die mit zahlreichen Figuren belebt werden, die sich entweder zu Festlichkeiten vereinigen oder ihren Geschäften nachgehen. Caprile ist, wie sein „Ostermarkt in Neapel" zeigt, mehr ein Erzähler des Alltagslebens. Zu festlichem Glanz hat dagegen *Pio Joris* dieses Leben in der bunten Volksscene am Johannistage vor der Prachtfassade von San Giovanni in Laterano gesteigert. Es ist auch wieder ein Bild, das etwas Vollkommenes, in sich Fertiges darstellt, ein Werk, worin sich Absicht und Ausführung ganz und gar decken. Solcher Bilder finden wir auch viele bei den Spaniern. Der Menschheit innersten Grund wühlen sie nicht auf, auch wenn Episoden aus der spanischen Geschichte oder Scenen aus den für die Spanier äußerst wichtigen Erlebnissen der Stierfechter in großem Maßstabe, meist mit entsprechender koloristischer Virtuosität, dargestellt werden. Aber man bewundert doch immer wieder den unendlichen Fleiß, der einer großen Malerei ebenso willig geopfert wird, wie den kleinen gefälligen Kircheninterieurs, in denen hohe Feste, Taufen und Trauungen gefeiert werden. Glänzende Beispiele dafür sind die Bilder von *Luque Rosello* (Vom Altar zur Arena), *José Gallegos* (Anbetung des Kreuzes im Dom von Toledo und Kommunion im Dom zu Sevilla), *José Villegas*, *José Benlliure y Gil* und *Viniegea y Lasso*, dessen Bild „Vor dem Stierkampf" — ein Stierfechter mit seiner Frau oder Geliebten in inbrünstigem Gebet vor der Madonna, zwei lebensgroße Figuren — durch ebenso starke Reize des Kolorits fesselt, wie das elegante Kostümstück „Guitarrenunterricht" und der marokkanische Schlangenbändiger, der seine Künste einem Kreise brauner Genossen in einem halbunterirdischen Gemache zeigt. Wenn man Pradilla und Serra, der übrigens auch ein ausgezeichneter Figurenmaler und Darsteller architektonisch reich ausgestatteter Interieurs ist, noch hinzurechnet, hat man die ganze Blüte der spanischen Malerei wie in einem Blumenstrauß zusammen. Es sind so ziemlich dieselben Künstler, die vor 13 Jahren auf der Münchener Ausstellung den Ruhm der spanischen Malerei begründet haben, und dass dieser Ruhm noch heute unerschüttert ist, ist in unserer Zeit rascher Wandlungen eine immerhin bemerkenswerte Thatsache. Man vergleiche damit nur, was aus der Münchener Malerei in dem gleichen Zeitraume geworden ist! Wo sind die geblieben, die damals die Herrschaft der Piloty'schen Schule gestürzt haben?

Dass die österreichische Abteilung in gleichem Maße wie die italienische und spanische den Eindruck einer Eliteausstellung macht, scheint uns in weit geringerem Grade das Ergebnis einer sorgfältigen, auf bestimmte Wirkungen berechneten Auslese zu sein. Die österreichische Hauptstadt ist bisher am wenigsten von den Kämpfen berührt worden, die in anderen Kunstmetropolen zwischen den Alten und Jungen, der modernen Naturanschauung und der alten, gemütvoll-naiven, noch keiner fremden Brille bedürftigen Art zu sehen ausgefochten werden, ohne dass übrigens bei diesen Kämpfen bisher viel herausgekommen ist. Bei den Deutsch-Österreichern herrscht immer noch ein warmer Idealismus, der, wenn er auch nicht allzuhoch zu den Wolken dringt, doch auch nicht mit den französischen Graumalern paktirt und der auch noch einen specifisch Wienerischen Zug hat, und daneben macht sich ein ge-

sunder, lebensfrischer Realismus breit, der geschickt zwischen den Extremen hin und herlavirt. Die Wiener Luft lässt kein mystisches Dämmerlicht aufkommen, worin Gespenster ihr Wesen treiben. Das hat schon Ibsen erfahren, und wer noch weitere Beispiele braucht, um sich davon zu überzeugen, der sehe nur, wie verschieden geartet die Bilder polnischer Maler sind, die in Wien und in München oder Paris thätig sind.

Was uns die österreichischen Künstler geschickt haben, ist ein guter Auszug aus den beiden letzten Jahresausstellungen im Wiener Künstlerhause. Da über diese hier eingehend berichtet worden ist, müssen wir uns ein näheres Eingehen versagen. Nur soviel müssen wir aber feststellen, dass die Bildnisse von *Arthur Ferraris*, *Leopold Horowicz*, *Casimir Pochwalski* und *A. D. Goltz*, die Bildhauerwerkstätten von *Hans Temple*, der „Jungbrunnen“ von *E. Veith*, die „Erlösung Ahasvers“ von *Adolf Hirschl*, die Caritas von *Julius Schmid* und die prächtigen Landschaften von dem verstorbenen *J. E. Schindler*, von *Robert Ruß*, *Darnaut* und *Bernatzik* im Wetteifer der Nationen auf unserer Ausstellung die österreichische Malerei mit sieghaftem Glanze vertreten.

ADOLF ROSENBERG.

DIE WIENER KONGRESS-AUSSTELLUNG.

II.

Unsere Hoffnung, dass die merkwürdige Ausstellung zum Andenken an die Wiener Kongresszeit durch recht viele der fürstlichen Aussteller von auswärts mit ihren Besuchen ausgezeichnet werden möge, hat sich nicht erfüllt. Im übrigen aber bewährte das Unternehmen bis zu dem erst Mitte Juni erfolgten Schluss seine gleich anfangs bewiesene Anziehungskraft auf das Publikum, und es ist vorauszusehen, dass man seine Wirkungen auf Kunst und Kunstgewerbe nachhaltig verspüren wird.

Das Komitee hat dazu vornehmlich durch den trefflich gearbeiteten Katalog beigetragen, welcher in seinen späteren Auflagen auch mit den nötigen Sach- und Personenregistern ausgestattet wurde, so dass er für alle, die dem Gegenstande fürderhin ihr Interesse zuwenden wollen, ein Nachschlagebuch von bleibendem Werte bilden wird. Außer der Beschreibung der ausgestellten Gegenstände enthält der Katalog zwei einleitende Abhandlungen über die Gesellschaft zur Zeit des Kongresses von Prof. Dr. *Eugen Guglia* und über die Kunst und Kultur der damaligen Epoche von Kustos Dr. *Eduard Leisching*, dem Redakteur des Katalogs, die zur Orientirung über alle wesentlichen Fragen dienen können.

Es steht nun aber noch ein größeres litterarisches Denkmal der Kongress-Ausstellung bevor, das wir schon heute der Beachtung der Kunstforscher und des kunstfreundlichen Publikums empfehlen wollen. Es ist das für nächstes Jahr in Aussicht gestellte, von der Firma Artaria & Co. unternommene Prachtwerk über den Wiener Kongress, dessen Widmung Se. Majestät der Kaiser Franz Josef I. huldvollst angenommen hat. Das Werk soll auf Grundlage des von der Krongress-Ausstellung dargebotenen Materials, unter Hinzuziehung aller einschlägigen Quellen und Hilfsmittel, ein umfassendes und anschauliches Bild der damaligen Epoche darbieten. Die Kulturgeschichte, die bildenden Künste, das Kunstgewerbe, die Musik- und Theaterzustände der Zeit von 1800—1825 sollen darin in ihren charakteristischen Erscheinungen vorgeführt werden. Es wird auf diese Weise nicht nur dasjenige in geschlossener Darstellung vereinigt bleiben, was nach dem Schlusse der Ausstellung in Wirklichkeit leider wiederum von allen Winden verweht worden ist, sondern es wird in dem Werke zugleich — den Worten des Prospektes zufolge — „die historische wie künstlerische Bedeutung des letzten einheitlichen Stiles, den die Kunstgeschichte kennt, nämlich des Empire, darzuthun“ versucht werden. An der Abfassung des Textes sind außer Dr. *E. Leisching*, dem Redakteur des Ganzen, eine Anzahl Wiener Autoren, wie *Bucher*, *Glossy*, *Lützow*, *Masner*, *Riegl*, *Ritter*, Baron *Weckbecker*, *Wittmann* u. A. beteiligt. Der Prospekt giebt uns auch von der künstlerischen Ausstattung, die das Komitee dem Werke zugedacht hat, einige Proben. So z. B. eine Tafel in meisterhaft ausgeführter Heliogravüre nach dem schönen Gruppenporträt der gräflichen Familie Fries von Gérard und eine Anzahl vorzüglicher Textillustrationen in Zinkotypie. Im Ganzen werden etwa 15—20 Vollbilder in Heliogravüre und Lichtdruck, teilweise in farbiger Ausführung, und 150 bis 200 Textillustrationen, angefertigt in den Anstalten von Angerer & Göschl, Blechinger, Jaffé und Löwy, in Aussicht genommen. Einen besonderen Reiz der Ausstattung dürften die farbigen Radirungen bilden, welche Prof. *William Unger* im Verein mit seinen Schülern und Genossen zu dem Werke beisteuert. Auch Prof. *W. Hecht* wird sich durch mehrere Holzschnitte an demselben beteiligen.

Der Subskriptionspreis für ein numerirtes Exemplar der auf 525 Abdrücke fixirten Auflage beträgt 60 fl. = 100 M. — 25 Vorzugsexemplare auf besonderem stärkeren Papier, zu 100 fl., sowie 25 bezeichnete Präsentationsexemplare werden separat gedruckt. Das Interesse für die Publikation hat sich gleich nach dem Erscheinen des Prospektes als ein sehr reges erwiesen. Die Regierung gewährt dem Unternehmen durch Abnahme einer größeren Anzahl von Exemplaren ihre Unterstützung.

Inzwischen sind die Räume des Österreichischen Museums, in denen die Kongress-Ausstellung stattfand, wieder in ihren früheren Stand zurückgebracht. Von den Gegenständen der Ausstellung ist nichts dort zurückgeblieben. Dagegen hat die Sammlung der Gipsabgüsse der Wiener Akademie der bildenden Künste von der Kongress-Ausstellung einen nicht unerheblichen Nutzen gezogen. Der

Abguss von *Rauch's* herrlichem Denkmal der Königin Louise und sieben Porträtbüsten desselben Meisters, darunter die Alexander von Humboldt's und der Kaiserin Alexandra von Russland, gingen durch Kauf in den Besitz des akademischen Museums über. *C. v. L.*

DIE AUSSTELLUNGEN IN DEN CHAMPS-ELYSÉES UND AUF DEM CHAMP-DE-MARS.

VON *OTTO FELD*, PARIS.

II.

Treten in dem 4879 Nummern umfassenden Salon der Champs-Elysées die fremden Künstler fast gänzlich zurück hinter den in Frankreich heimischen, so bietet die Ausstellung auf dem *Champ-de-Mars* Gelegenheit, über die Leistungen moderner französischer Künstler fort einen Blick auch auf jene Richtungen zu werfen, in denen die moderne Kunst einiger anderer Nationen sich zu bewegen scheint. Freilich muss man das Gesamtbild der modernen Kunst, das sich angeblich auf den internationalen Ausstellungen ergeben soll, doch wohl ein wenig kritisch betrachten, denn die Beteiligung der einzelnen Nationen an diesen Veranstaltungen hängt weit mehr, als es der Nichteingeweihte glaubt, von allerhand Zufälligem, mit der Kunst nur bedingungsweise Verknüpftem ab. Die geschickte Organisation der Société nationale des Beaux-Arts, der Veranstalterin der Salons auf dem Champ-de-Mars, hat zwar dafür gesorgt, dass diese Ausstellung mit einer gewissen Sicherheit alljährlich auf die Einsendungen einiger der bedeutendsten Künstler aller Nationen rechnen darf, die, zu Associés und Societären der Gesellschaft ernannt, neben dem Wunsch nun auch eine Art von Verpflichtung fühlen, hier auszustellen. Aber in Zeiten der Entwicklung, wie es die unsrigen sind, sind die „Führenden“ von gestern nicht mit Sicherheit immer auch noch die Führenden von heut und die Leistungen jener, so künstlerisch wertvoll sie an sich sein mögen, sind dann möglicher Weise nicht mehr charakteristisch für die neueren Bestrebungen, die indes sich geltend gemacht haben.

Können schon auf diese Weise Irrtümer entstehen, so ist es wohl auch nicht zweifelhaft, dass der jeweilige Stand der Kunst eines Landes nur dann durch die Arbeiten einiger Weniger charakterisirt werden kann, wenn wir diese in Übereinstimmung sehen mit einer Gefolgschaft, deren gesunde Kraft die Ausbreitung und Vertiefung der neuen Lehre verbürgt. Erst dann zeigt sich uns, wenn auch nicht ein Gesamtbild der Kunst eines Landes, so doch die Richtung, welche dieselbe einschlagen will.

Von allen den fremden Nationen, deren Künstler ihre Werke auf dem Champ-de-Mars ausgestellt haben, können wir nur bei den Engländern und Amerikanern solche Beobachtungen hier anstellen. Beide Länder haben zahlreiche Werke gesandt, Arbeiten, die eine Weiterentwicklung der bisherigen Erfolge bekunden. Wir sehen hier, wie die moderne Kunst, fortgeschritten in der Verfeinerung der Mittel, nach langer mühsamer Arbeit, nun befähigt, auch die differenzirtesten Stimmungen wiederzuspiegeln, immer mehr dazu sich wendet, statt einfacher Wiedergabe eines empfangenen Eindruckes die künstlerische Absicht des Malers im Bilde stärker und stärker zu betonen. Auswählend treten die Künstler der Natur wieder gegenüber, aus der reichen Fülle sondernd, was ihren Absichten dienen kann. Das schöpferische Moment tritt wieder mehr in den Vordergrund.

Die Anfänge dieser Bewegung lagen schon im Impressionismus, der der erste Widerspruch war gegen jene „objektiv“ sein wollende Kunst, die ihm vorangegangen. In dem Impressionismus, der „Eindrücke“, also etwas Subjektives gab, dämmerte zuerst die Erkenntnis wieder auf, dass jede Kunstäußerung nur die Wiedergabe eines in der menschlichen Phantasie Empfangenen sein könne, der Ausdruck einer Persönlichkeit sein müsse. Aber die Impressionisten gaben in flüchtigen Notizen nur im Allgemeinen den Eindruck, den sie empfangen. Fortgeschrittenere suchten mit reiferem Können beobachtete Stimmungen immer deutlicher zu gestalten, und sie überzeugen sich nun davon, dass der Künstler, um zu diesem Ziele zu gelangen, Nebensächliches opfern müsse. Sie übersetzen in ihre Kunstsprache, was mit der Sprache der Natur ihnen vermittelt worden ist. Vereinfachend wird nur ein Accord angeschlagen, die anderen mitschwingenden Klänge müssen, ihm dienend, sich unterordnen. Zwei Farbentöne, in dem ganzen Reichtum von Variationen, den ihr Zusammenklang ermöglicht, sollen Hilfe leisten, um eine Persönlichkeit malerisch zu charakterisiren, um einen Eindruck zu schildern, den eine malerisch empfindende Seele empfangen; ein einziger Klang, den eine zarte Andeutung seines Gegensatzes vertiefen, verfeinern hilft, schildert eine Stimmung. In dem Studium von hellem Licht und sonniger Luft und später von dämmerigen Abendstimmungen auf das Äußerste verfeinert, wird die Farbe an sich nun wieder ein Ausdrucksmittel. Der Künstler ist nicht mehr der Sklave der Natur, er hat sie sich erobert, und nimmt von dem, was sie ihm bietet, so viel wie er bedarf, um seine Empfindungen auszusprechen.

Sollte der Weg hier nicht wieder einmünden, von wo er seinen Ausgang genommen? Sollten die größten Künstler aller Zeiten nicht nach denselben Gesetzen geschaffen haben? — Sollte etwa, weil dies der Fall ist, gegenüber den reifsten Werken jener Modernen, die in diesem Sinne arbeiten, so gern von einer Nachahmung der großen alten Meister gesprochen werden, wie z. B. in dieser Ausstellung vor den beiden herrlichen Bildnissen *Lavery's*, vor denen man gern auf Velazquez hinweist? — Und doch liegt hier nicht eine Nachahmung vor, sondern ein Hochbegabter ist auf eigenem Wege zu ähnlichem Ziele gelangt, wie ein früherer

Meister. Aber selbst, wenn es dem Künstler gelungen wäre, aus dem Studium der Werke dieser Großen die Lehre zu ziehen, in welcher Richtung sein Streben sich zu bewegen habe, würde man ihm daraus einen Vorwurf machen wollen? — Wer zu prüfen versteht, der sieht wohl die starke Differenz der Mittel hier und dort; das Ergebnis ist aber dasselbe — ein reifes Werk. Und ich glaube in der That, dass man die beiden Arbeiten des schottischen Künstlers getrost neben die Werke des großen Spaniers stellen darf, sie werden den Vergleich aushalten können. Eine Kraft der Charakteristik ist in diesen Werken, eine Schönheit des Tones, Breite und Einfachheit der Behandlung, die sie an das Beste reiht, was die Bildniskunst geschaffen. Eine schlanke Mädchengestalt zeigt das eine der Bildnisse; beglückende innere Heiterkeit lächelt uns aus dem lieblichen Gesichtchen entgegen, das dem Beschauer voll zugewendet ist. In anmutiger Haltung lehnt die linke Hand leicht auf einem tiefgetönten Tisch, von dem aus einem schönen Gefäß einige helle Blüten emporstreben. Die rechte Hand, die einen schwarzen Federfächer hält, stützt sich auf die Hüfte. Um die Schultern ist ein kleines Mäntelchen angeordnet. Der braune Pelzkragen desselben, wie das wenige Schwarz der Außenseite, das sichtbar wird, stellt auf das Glücklichste die Verbindung zwischen dem tiefen Weiß des Kleides und dem graubräunlichen Ton des Hintergrundes her. Die Verteilung der Farbenflecke ist von höchstem Reiz und erscheint doch durch feinste Abwägung ganz zwanglos. — Noch breiter, noch einfacher fast ist der geistreiche Frauenkopf in dem zweiten Bilde des Meisters, das schwarz auf braun gestimmt ist mit einer einzigen kleinen roten Note, einem Blümchen, das den Gürtel der schönen Frau schmückt.

Ähnlichen Wegen wie Lavery folgt dessen Landsmann *Guthrey* in einem Bildnis eines englischen Edelmanns, das auf einen gelbbräunlichen Ton gestimmt ist, wie in zwei Kinderporträts, in denen in Haltung der Figuren und im Ausdruck der Köpfe die kindlichen Charaktere meisterhaft gegeben sind (es sind wirklich einmal Kinder, mit lieben dummen Kindergesichtchen, und nicht diese kleinen Männchen, die uns Kinderporträts zumeist zeigen), deren außerordentlich geistreiche Behandlung von Kleidern und Hintergrund, so reizvoll sie an sich ist, aber die Bilder doch ein wenig zu raffinirt erscheinen lässt. Die Meisterschaft *Brangwyn's* ist bekannt. Auch in seinem „Saint-Simon Stylite“ giebt er in diesem Jahre wieder eines jener vornehmen stillen Bilder, die in ihrer schönen vereinfachten Zeichnung und den gedämpften Farbentönen so echt dekorativ im höchsten Sinne des Wortes wirken, und die man darum aus der unruhigen Umgebung der Ausstellung sich so gern fort wünscht an den Ort ihrer Bestimmung, etwa an die ruhig getönte Wand eines vornehmen Wohnraumes, in dem sie erst recht zur Geltung kommen mögen. *Sargent* sandte das Porträt eines schlanken jungen Mannes, ein sehr schönes Werk, das nur vielleicht ein wenig zu schwer im Ton wirkt. *Walton* brachte außer dem Bildnis einer jungen Dame eine sehr schöne Landschaft „l'arbre rond“. Der Versuch *Oppler's* in schwarzen Tönen seine „Accords“ zusammenzustimmen — eine Dame in schwarzem Kleid, vor einem schwarzen Klavier in einer tiefdunklen Umgebung —, scheint mir nicht geglückt. Von *Robinson* finden wir eine Reihe sehr interessanter Arbeiten. Das Porträt von *Burne-Jones* ist eine Verirrung wie der ganze Präraphaelitismus.

In der reichen Zahl meist vortrefflicher Bilder, die amerikanische Künstler ausgestellt haben, verdienen die Werke von *Hopkinson* und *Humphreys Johnston* vor allen genannt zu werden. Dieser giebt in einigen kleinen Bildchen, meist auf einen feinen blaugrünlichen Ton gestimmte kleine Interieurs mit einer Figur, jener neben anderem eine Porträtstudie, in der der Kopf vielleicht etwas zu sehr zurücktritt, dem Gesamteindruck zuliebe, die aber im Zusammenstimmen von Tönen höchste Meisterschaft zeigt. Wir sehen in zwangloser Haltung eine ältere Dame in faltigem schwarzen Gewande, das hie und da durch einen milden violetten Ton (das Futter des Mantels) unterbrochen wird, auf einem langen gradlehnigen Sopha, dessen tiefgrüner Seidenstoff auf das glücklichste sich abhebt von dem goldbräunlichen Hintergrund. Das milde Rot eines Lacktischchens, darauf eine schönfarbige Porzellantasse und eine blasse Rose, vervollständigt die Stimmung. *Harrison* zeigt neben einigen sehr interessanten Lichtstudien — ein kleiner Junge (Akt) mit einer Laterne bei Abendstimmung am Strande in verschiedenen Beleuchtungsmomenten — eine herrliche Marine „le grand miroir“. Wie der fahle Schein des Abendhimmels in der großen leichtbewegten Wasserfläche sich spiegelt, das ist meisterhaft studirt. *Melchers* erreicht in seinen farbigen Bildern jetzt nicht mehr die Kraft und Schlichtheit seiner früheren Leistungen. Sehr Interessantes bieten — um nur die wichtigsten zu nennen — *Alexander, Carl, Lockwood, Koopmann, Cushing* und *Murphy.*

Von den Belgiern sandte *Courtens*, dessen Bilder sonst manchmal ein wenig unruhig und zu raffinirt in der Technik sind, diesmal eine „Morgenstimmung im Walde“ von einfach-großer Wirkung. Wie das Licht durch die Blätter der mächtigen Bäume auf den Rasen herniederrieselt, wie die Äste und Stämme weich und doch bestimmt in diesem Flimmern von Farbe und Licht stehen, das ist unübertrefflich gegeben. Auch die Studien *Baertson's* sind — ein wenig nüchtern vielleicht — doch verdienstvoll. Für das große Bild, das der Künstler gleichfalls ausgestellt, scheint seine künstlerische Kraft nicht ausgereicht zu haben, es wirkt etwas leer. Sehr schön sind die Arbeiten von *Willaërt, Marcette* und *Claus.* Mit der photographischen Art *Frédéric's* vermag ich mich nicht zu befreunden. *Israëls* und *Mesdag* geben das Beste unter den Holländern, dieser eine „femme à la

fenêtre", „l'attente", „maison rustique", jener einige Marinen. Beide Künstler zeigen ihre bekannte Meisterschaft. — Unter den ausgestellten Arbeiten skandinavischer Künstler ragen nur die Bilder einiger in Paris heimisch gewordener hervor, ein Selbstporträt von *Zorn*, das sehr geschickt, freilich vielleicht sogar zu geschickt ist, eigentlich nur Technik zeigt und einige sehr stimmungsvolle Landschaften von *Fritz Thaulow*. Ein Porträt des berühmten Doktor Roux, von dem Finnländer *Edelfelt* gemalt, ist in der Charakteristik ein Meisterstück, durch die etwas nüchterne Umgebung und etwas trockene Farbe wirkt es aber, rein malerisch betrachtet, nicht völlig erfreulich. — Der Spanier *Russinol* bringt eine Reihe außerordentlich kräftig wirkender Studien aus Granada, *Casas* ein interessantes Porträt. Den Landsmann dieser Beiden, *de la Gandara*, wie Meister *Boldini*, den Italiener, muss man wohl künstlerisch den Franzosen zuzählen. Beide sind mit interessanten Frauenbildnissen vertreten.

Ich habe oben angedeutet, wie leicht man zu falschen Ansichten gelangen kann, wenn man die Kunst eines Landes ohne weiteres nach der Art beurteilen will, wie dieselbe in dem einen oder dem anderen Jahre zufällig auf einer dieser internationalen Ausstellungen vertreten ist. Ein Beispiel hierfür liefert die Gruppe deutscher Bilder, die wir in dem Salon des Champ-de-Mars finden. Sieht man diese Arbeiten und weiß man sonst nichts von moderner deutscher Kunst, so muss man freilich zu recht sonderbaren Vorstellungen davon gelangen. Dass dies der Fall ist, beweist die Äußerung eines hiesigen Kunstschriftstellers, der in seinem Salon-Bericht meint: außer Liebermann und Kuehl besäße Deutschland von nennenswerten Künstlern wohl nur den Zeichner *Adolph Menzel* und den Porträtisten *Lenbach*, aber diese beiden würden ohne künstlerische Nachfolgeschaft sterben. Wie falsch dieses Urteil im einzelnen[1]) ist, braucht hier nicht auseinander gesetzt zu werden. Aber es ist bezeichnend.

In der That sind es *Liebermann* und *Kuehl* und wohl auch *Skarbina*, die in dieser Ausstellung wenigstens die Ehre deutscher Kunst retten. *Liebermann* bringt in seinem „Ende des Tages" einen alten Fischer in den Dünen rastend und in seine „Jungen von Sandvort, die aus dem Bade kommen", eine Anzahl außerordentlich fein beobachteter Knabenakte in einer stimmungsvoll grautrüben Strandlandschaft, *Kuehl* einen „Blick auf Lübeck" und einen „Schlachterladen in Lübeck", *Skarbina* einen Akt im Freien, den er „Waloës Plusterg" nennt. Von *Gudden* finden wir ein „Interieur aus Holland", das, kräftig in der Farbe, nur noch ein wenig haltungslos wirkt. *Dora Hitz* ist mit ihrem Porträt diesmal recht wenig glücklich; die Studie von *Bosnanska* ist nicht ohne Verdienst, *Leistikow's* „Weiher" dagegen ein ganz entschiedener Missgriff. Sonst finden wir noch *Trübner, Burger, Stetten, Hartman, Armbruster, Koenig, Meyer-Ball*, von denen einzelne recht hübsche Arbeiten hier sind, die aber doch keine Vorstellung geben von dem blühenden Leben in den Ateliers von München, Weimar, Berlin u. s. w. Inmitten der französischen Kunst, deren vornehmste Eigenschaft ein feiner künstlerischer Geschmack ist, wirkt die „Danaë" von *Sleevogt* doppelt brutal und hässlich. Allzu Erfreuliches ist also leider von deutschen Bildern nicht zu berichten.

1) Lenbach hat freilich keine Schule gemacht. Bei allem Respekt vor dem großen Porträtisten muss man aber wohl sagen: glücklicherweise. Denn Lenbach nachahmen wollen, hieße Natur aus dritter Hand nehmen. Und es beweist gerade den gesunden Sinn unserer jungen deutschen Künstler, dass sie dies nicht versucht haben.

Muss man den seit langem hier lebenden Österreicher *Jettel* den Franzosen zuzählen? Seine feinen, anspruchslos auftretenden und doch in ihrer Schlichtheit so wirkungsvollen Landschaften weisen in der That ein wenig auf Cazin hin, der als der erste unter den modernen französischen Landschaftern sich seit langem schon mit Vorliebe der Schilderung jener feineren Reize zugewendet, in welchen die Natur sich hüllt, wenn das Dämmern des Abends herabzusinken beginnt. Ähnliche Stimmungen liebt *Bilotte* und erreicht ähnlich feine Wirkungen. Diese drei Meister sind mit charakteristischen Arbeiten vertreten, wie die ihnen folgenden *Chudant, Meslé, Clary*. Von eigenartiger, stiller Schönheit sind die Interieurs von *Lobre*. *Sisley* erreicht mit seiner Behandlungsweise immer noch starke Lichtwirkung, aber wie mir scheinen will, doch auf Kosten des guten Geschmackes; die Bilder wirken mehr bunt als farbig; ähnliches ist bei *Bocquet* der Fall. *Raffaëlli*, der Maler des modernen Paris, bringt außer einigen sehr schönen Blumenstillleben und einem Porträt „Les Invalides", „Notre-Dame de Paris" und „Place Saint-Michel"; der farbenfreudige *Cottet* eine ganze Reihe figürlicher und landschaftlicher Scenen von der Küste. Von den französischen Landschaftern müssen noch genannt werden *Colin, Bareau, Georges Lucien Griveau, Smith Rooch* und vor allem *Ménard*, dessen schönfarbige und groß aufgefasste Landschaften von starker Wirkung sind. Derselbe Maler zeigt sich in zwei Bildnissen als ein Porträtist ersten Ranges. Die Höhe der Kunst *Aman-Jean's* kann freilich er so wenig wie irgend ein anderer der französischen Porträtmaler erreichen. Vor der Fähigkeit dieses Meisters, in dem Rahmen eines Bildnisses die ganze Fülle einer Menschenseele uns vorzuführen, müssen alle Anderen zurücktreten. Schöne zarte Farbe, die zumeist sich in der Kombination weniger Töne hält, unterstützt die Absichten des Künstlers auf das glücklichste in einigen Frauenbildnissen, wie in dem sehr charakteristischen Porträt des Malers *Besnard*. Dieser selbst erscheint in diesem Jahre mit seinen Einsendungen nicht auf der Höhe seines Könnens, die Farbe seiner Bilder ist hart und bunt. Ähnliches gilt von

den wohl dekorativ gedachten Bildern des geschickten, nur allzu geschickten *Touche*. Unter den zahlreichen Akten scheint mir der beste von *René Martin* zu sein, die weiblichen Figuren *Aublet's* sind wie immer gut gezeichnet, hell und ein bischen puppenhaft wirkend. —

Binet, der in einigen Figuren in der Abendsonne wieder eine verblüffende Kraft der Wiedergabe zeigt, hat in einer „Maria Magdalena" einen schiefen Weg betreten. Wir sehen ein nacktes Weib über den Leichnam eines nackten Mannes gebeugt, dessen Füße Wundmale zeigen, neben einem Trümmerhaufen, den eine Kanone krönt. Über denselben fort erblicken wir von der Abendsonne beschienene Mauern eines Schlosses. Eine Anzahl barhäuptiger Arbeiter blickt mit wehmütigen Gebärden auf die Gruppe. Alles Malerische ist in dem Bilde vortrefflich; aber welch unglückliche Idee! — Der „clou" der Ausstellung im Sinne des großen Publikums ist *Béraud's* Bild, das die Absicht des Künstlers, Aufsehen zu erregen, zur Geltung bringt. In einen reich geschmückten Speisesaal dringt eine Horde wilder Gesellen. Die aufgescheuchten Tafelgäste fliehen davon, nur ein junger Mann mit blassen verlebten Zügen schwenkt hochaufgerichtet den Anstürmenden, wie verachtungsvoll, seinen gefüllten Champagnerkelch entgegen. In seinen Arm schmiegt sich ein junges Weib oder besser gesagt eine rosa Balltoilette; denn die Darstellung dieser mit ihrem Schmuck von Brillanten, hat augenscheinlich dem Maler mehr am Herzen gelegen als alles andere.

Wirkt das mit Spannung erwartete „Abendmahl" von *Dagnan-Bouveret* gleichfalls ein wenig theatralisch und ermangelt des feierlichen Ernstes und der stillen Größe, die der dargestellte Moment fordern, so ist das Werk in Komposition und Lichtführung doch nicht ohne Verdienst. In einer mächtigen Halle sind die Jünger an hufeisenförmiger Tafel um den Herrn gereiht, der, aufrecht stehend, die Schale Weines in der Hand, die heiligen Worte zu sprechen scheint. Von ihm geht ein helles Licht aus und beleuchtet die Köpfe der Jünger, die ihm zugewendet oder vor sich hinschauend, in ihren Mienen den Eindruck des eben Vernommenen spiegeln. Die Art, wie durch die Linienführung Judas, der inmitten der Übrigen sitzt, isolirt erscheint, ist außerordentlich geschickt. Überhaupt zeigt das Werk großes sicheres Können, nur fehlt ihm eben die rechte innerliche Überzeugung und deshalb auch Überzeugungskraft. *Puvis de Chavannes* hat in einem Saal eine Reihe sehr interessanter Studien (Zeichnungen) vereinigt. Mit den fünf großen Panneaux, die er ausstellt, erreicht er die Höhe früherer Leistungen meines Erachtens nicht. Die Figuren sind schön gezeichnet, aber die Komposition erscheint mir etwas erklügelt und die Bedeutung der Bilder bleibt ohne Erklärung unverständlich. Auch stört ein etwas harter bläulicher Ton, der in allen den fünf Gemälden einen zu breiten Raum einnimmt. Die Bilder sind für die Bibliothek in Boston bestimmt.

Die sehr kleine graphische Abteilung bringt als Bestes einige Arbeiten von *Helleu*, *Jeanniot*, *Zorn* und *Köpping*, die aber nichts enthalten, was ihre Schöpfer auf neuem Wege zeigte. Auch die Abteilung der Skulpturen ist der Zahl wie dem Werte der Werke nach nicht von Bedeutung. Ein bizarres Balzac-Denkmal von *Marquet* zeigt auf hohem Sockel einen Sphinx-Körper, der den Kopf des Dichters trägt; die „Divinité" des Dänen *Tegner* ist in den Einzelheiten sehr hübsch, im Ganzen aber zu gesucht geistreich. *Fagel*, *Vallgreen*, *Meunier*, *Rodin*, Mme. *Cazin* sind sonst die Erwähnenswertesten. *Desbois* bringt in einem eigenen Saal eine Anzahl tüchtiger Arbeiten in Bronze, Holz und Marmor, vor allem aber einige vollendet schöne kunstgewerbliche Arbeiten, Ziergefäße aller Art, mit sehr fein modellirtem und meist vortrefflich in den Raum gebrachtem figürlichen Schmuck. Eine ganze Reihe von Bildhauern sehen wir hier für die sogenannte Kleinkunst thätig. Bedauerlicher Weise aber passen diese Künstler ihre Arbeiten zumeist jenem bizarren Modegeschmack sogenannter Liebhaber an, die in den Schmuckgegenständen, mit denen sie ihre Salons füllen, weniger das Anmutige oder Schöne schätzen, als das Bizarre, das angeblich Neue, mit dem eine kapriciöse Künstlerlaune sie beschenkt. Aus solcher Beteiligung der Künstler an der Arbeit wird freilich dem Kunsthandwerk nicht der Nutzen erwachsen, den man erwartet.

In der großen Zahl der Arbeiten zeigen allein die Thongefäße *Cazin's* in ihren schönen vornehmen Formen und feingewählten zarten Farben, wie ein höherer kunstreifer Geschmack hier nützliche Anregung zu geben vermag. Nicht ohne Reiz sind die farbigen Gläser von *Köpping*, einige Einbände von *Marius* und *Vallgreen*, Vasen von *Lachenal* und eine Schale *Vallgreen's*. Aber auch diese Werke sind fast ausschließlich weniger Kleinkunst als Bibelot. — In einer eigenen Abteilung sollte der Versuch einer Dekoration eines Bibliothekzimmers gemacht werden. Auf diese angebliche Bestimmung des Raumes weist dort allein ein Büchergestell, das aber in seinem überzierlichen Aufbau mehr zur Unterbringung von Nippes als von Büchern geeignet erscheint und in der harten gelben Farbe des Holzes, aus dem es gefertigt ist, wie ein störender Fleck in dem sonst meist blau gestimmten Raum wirkt, den einige große, recht unerfreuliche Wandmalereien und eine Überfülle von Bronzen, Gläsern, Teppichen, Staffeleien etc. mehr wie das Wartezimmer eines in Mode befindlichen Zahnarztes als einen stillen einer Sammlung gewidmeten Raum erscheinen lassen. —

Die Abteilung der Architektur ist winzig klein. Auch hier überwiegt das Gesuchte, wie der Entwurf von *Bischof* für einen „Tempel zur Aufführung der Oper Parsifal", der halb Kirche, halb Theater, auf einem Hügel in romanischen Formen sich aufbauend gedacht ist, wie das „Asile du rêve" von *Provensal*, ein Gebäude, in den Formen einer Sphinx angelegt, deren Zweck nicht klar

wird, zeigen. Auch die beiden Arbeiten von *Schmersheim,* „galerie d'amateur d'art" und „cabinet de travail", wirken mehr überraschend als erfreulich. Sehr schön dagegen baut sich auf einfach klarem Plane ein „maison de campagne" von *Garas* auf. —

Überraschend Neues bietet, wie wir sehen, auch diese Ausstellung nicht; aber sie zeigt ein Wertvolleres: gesunde, gleichmäßige Entwickelung, rüstiges Vorwärtsschreiten auf gutem Wege, der zur Höhe führt. Ein Zeichen der Gesundheit ist es auch, dass der After-Idealismus, der in mysticistischen und symbolistischen Träumereien krankhafter Phantasten sein Unwesen treibt, hier keinerlei Boden zu gewinnen vermag. Wohl sehen wir den Widerstand gegen den Naturalismus, den künstlerischen Ausdruck materialistischer Weltanschauung immer kräftiger werden; war es doch vorauszusehen, dass dieser auf die Dauer nicht würde befriedigen können. Aber wir sehen diese Bestrebungen erfreulicher Weise sich regen in dem Sinne jener unvergleichlichen Worte unseres herrlichen Meisters Dürer: „Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie."

DIE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG IM GLASPALAST.

II.

Am besten und gleichmäßigsten ist die Landschaft repräsentirt, in der einzelne ausgezeichnete Talente auftreten. Halb dem Figurenbilde gehört noch *Hey's* Herbsttag an. Hey ist kein Stürmer und Dränger, er macht von den neuen Errungenschaften der malerischen Technik kaum Gebrauch; das, was das Bild hochstellt, ist die unendliche Schlichtheit und Ehrlichkeit. Nirgends findet sich eine Spur von Prätention, etwas zu geben, was nicht ganz sein eigen. Diesen alten Schäfer, der da auf der Höhe über der Stadt seine Herde weidet, hätte wohl ein *Ludwig Richter* so ähnlich erdacht. Wenn man will, kann man dem Bilde manchen Vorwurf machen: dass sein Motiv nicht recht einheitlich, dass kein koloristischer Gedanke darin zum Ausdruck gebracht ist. Doch das alles kann mir die Freude an dem Bilde nicht stören, da man demselben viel zu genau ansieht, dass es dem Künstler vom Herzen gekommen. Und das bleibt eben doch immer die Hauptsache.

Ganz der Landschaft angehörig sind die Arbeiten *Palmié's,* wohl des feinsten Landschafters der Genossenschaft, der trotz seines französischen Namens in seinen Werken ein echt deutsches, sinniges Gemüt zeigt. Er sieht in der Natur weiche, träumerische Bilder, die von hoher Schönheit sind. Wenn seinen letzten großen Bildern etwas fehlt, so ist es eine gewisse Intimität, die seinen früheren Arbeiten eigen, während jetzt ein etwas dekoratives Element hineingekommen ist. *Helm,* wohl unter dem Einflusse Palmié's stehend, geht ganz ähnliche Bahnen und giebt besonders in seiner Landschaft aus Lothringen ein äußerst malerisch behandeltes, poetisches Bild. *Bürgel,* der neue Präsident der Genossenschaft, hat eine schlichte, feine Landschaft „Abenddämmerung" ausgestellt, deren etwas vorsichtige, aber ehrliche Malweise weit angenehmer wirkt, als eine künstlich erzeugte Bravour. An eine solche aber denkt man bei den talentsprühenden Arbeiten *Baer's,* dessen Geschicklichkeit oft zum Hauptmotiv im ganzen Bilde wird; ebenso wie die beabsichtigte Farbigkeit vielmehr Buntheit ist, auf einen braunen Grundton gestimmt. Reizende Dekorationen, mit einer beneidenswerten Geschicklichkeit heruntergemalt, aber keine Werke, die standhalten.

Auch die Kollektion *Herzog* mutet uns an, wie ein Feuerwerk, welches verpufft, und welches man dann vergisst. Es ist, als wenn alle Bilder laut das eine schrieen: da seht einmal, was ich kann! Keines, aus dem ein Stückchen Seele guckte. Ein Virtuosentum, dem es vielmehr darauf ankommt, gehört zu werden, als etwas zu sagen. Dabei ist dieses selbst ein in der That ganz erstaunliches, aber am befriedigendsten tritt es nicht in den größeren Bildern, sondern in ein paar kleinen Skizzen hervor, wie der „Sonnigen Straße", der „Dorfgasse", „Heimkehr im Regen". Das sind prächtige Impromptus, von denen man gar nicht mehr verlangt, als dass sie blitzen und sprühen.

Ehe ich nun zu den Worpswedern, den Düsseldorfern, den Karlsruhern komme, ließe sich noch manches gute Bild aufzählen: *Huber's* farbensatte poetische Phantasielandschaften, der tonschöne „Abend" von *Eisele*; von *le Suire, Finck, Küstner, Schmauß* und vielen Anderen tüchtige Arbeiten. Ganz vorzüglich sind zwei Landschaften von *Bracht,* die eine ausgesprochene Farbigkeit mit tiefer Poesie verbinden und durch einen lockeren, breiteren Vortrag sich vor früheren Arbeiten auszeichnen. Auch etliche ältere Künstler haben gezeigt, dass man seinen alten Idealen weiter dienen und dabei doch ein vollgültiger Künstler bleiben kann, sofern diese Ideale nur echte und die künstlerische Kraft, sie auszugestalten, da ist. So entzückt *Lugo* durch die schlichte Innigkeit und Anmut, mit der er seine Landschaften und Gestalten beseelt. *Ditscheiner* und *Tina Blau* geben liebenswürdige kleine Werke, *Wopfner* und *Willroider* sind ähnlich wie sonst vertreten. Aber ich habe nicht den Raum, auf alles das, was wohl noch erwähnt zu werden verdiente, einzugehen und die Namensanführungen en masse, nur damit der Betreffende seinen Namen findet, sind wenig nach meinem Geschmack. Auf die Grundzüge allein kommt es ja hier an, Tageszeitungen besorgen den Dienst, alle Aussteller dem Publikum vorzustellen, was ja schließlich auch ein berechtigter Wunsch der ersteren ist. Bleibt mir aber kein Raum, das Gute zu nennen, so habe ich auch keinen für das Unerfreuliche, das sich hie und da breit macht, wie z. B. die zünftige Marine-

malerei, wie *Bohrdt* in seinem großen Wikingerschiff eine Probe giebt, die uns mehr wie eine große farbige Illustration in Öldruck anmutet, und in seinem Schuppenrahmen an einen Operneindruck denken lässt, von Wucht, Kühnheit und Größe aber keine Spur zeigt.

Einer der besten Säle ist wieder der der Worpsweder Gruppe. Ich habe dies Jahr häufig die Bemerkung gemacht, dass sich Künstler von feinem Urteil mehr als nötig ablehnend gegen die Worpsweder Künstlergruppe verhalten. Der Grund dafür ist wohl der: so gut sie sind, sie sind nicht besser als im Vorjahre. An malerischen Qualitäten ganz sicher mit zu den besten der Ausstellung gehörig, machen sie doch etwas den Eindruck der Monotonie, da sie nur stete Wiederholungen, ausgezeichnete Wiederholungen, aber eben doch nichts Neues bringen. Nicht, dass sich neuerungssüchtige Leute gelangweilt fühlen; aber man kann bei allen großen Künstlern die Bemerkung machen, dass sie dann, wenn sie ein Problem gelöst haben, sich ein neues setzen; die Ausnutzungen des gelösten Problems verlieren die Frische und Unmittelbarkeit und werden geringer geschätzt. Aber bei den Worpswedern denkt man viel weniger an das Stellen von neuen Problemen als an den Austausch der gelösten untereinander, — eine Erscheinung, die schließlich gar nicht so merkwürdig ist, wenn eine kleine Zahl von Künstlern längere Zeiten auf gegenseitigen Verkehr und Anregung angewiesen ist. Es ist zudem immer eine prekäre Sache, dreißig ganz ähnliche, in derselben Natur, aus derselben Kunstanschauung, von ähnlichen Talenten geschaffene Werke vorzuführen, ohne den größten Reiz, den der Persönlichkeit, zu verlieren. Man ist seiner Sache nicht ganz sicher, ob man einen *Overbeck* oder einen *Modersohn* vor sich hat, und wenn diese Thatsache auch an sich ganz belanglos ist, so beweist sie doch eben, dass die individuellen Eigentümlichkeiten nicht stark hervortreten. Ein einzelner Künstler, der sich in Worpswede niedergelassen, würde vielleicht bedeutender werden. Bei alledem: es sind alles ausgezeichnete Leistungen. *Mackensen's* großes Figurenbild „Trauernde Familie“ fand ich heut in der Kunstchronik von Düsseldorf aus besprochen und kann, da ich mich jener Kritik vollkommen anschließe, darüber schweigen.

Eine weitere Kollektion ist die von Werken *Thoma's*, die, wie der Katalog besagt, ein Bild von der Entwicklung des Künstlers geben soll. Wenn das der Fall ist, so finde ich, dass die Schilderung dieser Entwicklung recht uninteressant ist, wenigstens nichts bringt, was frühere Kollektionen des Künstlers nicht besser gegeben hätten. Man hat denselben jahrzehntelang verkannt und jetzt ist es Mode, vor jedem Strich desselben Bewunderung zu markiren. Das ist nun aber nirgends schlechter angebracht, als bei Thoma, der einer der am ungleichmäßigsten schaffenden Künstler ist und dessen schönste Arbeiten immerhin doch mehr seiner späteren Zeit angehören. Also wozu nun Sachen vorführen, die absolut nicht geeignet sind, den tiefen Eindruck, den Thoma's Werke hier stets gemacht, noch zu vertiefen?

Die Düsseldorfer füllen zwei Säle und mehr; das, was uns hier frommte, fände auf einer Wand Platz. Von *Munthe* sind zehn Bilder da. De mortuis nil nisi bene — aber ein guter Dienst war dem Verstorbenen mit Vorführung dieser Kollektion nicht erwiesen. Wie weit mehr hätten ein oder zwei seiner besten Werke gezeigt, was man an ihm verloren; die Mehrzahl aber von dem, was da aufgeboten, erweist sich als bessere Verkaufsware, und die hätte man zum Nekrolog nicht herbeizuziehen gebraucht. Wenn man Berichte über Düsseldorfer Kunst liest, wiederholt sich in ihnen gewöhnlich das Urteil: Güte und Langeweile. Das bestätigt sich auch hier, aber zwischen diesen letzteren hängen ein paar ausgezeichnete Leistungen. *Jernberg, Dircks, E. Kampf* sind ein paar hervorragende Landschafter, *Bretz* schließt sich ihnen an. *Spatz* ist eine Persönlichkeit, das sieht man sofort, und wenn man auch nicht von allem hingerissen ist und manches anempfunden erscheint, so berührt in diesem Saal doch jede Persönlichkeit wie eine Erfrischung. *Keller* scheint ein tüchtiger Porträtmaler zu sein; seine Homo sapiens ist nichts anderes als zwei recht billig gemalte Akte, die an *Slevogt's* „Menschenpaar“ nicht heranreichen. *Bochmann* ist fein wie immer; *Rocholl* schickte zwei Proben seiner derben Soldatenbilder, denen man hier nur absolut keinen Geschmack abgewinnen kann. *Kröner* ist furchtbar zurückgegangen; als Tierschilderer mag er noch der alte sein, — malerisch bedeuten seine Leistungen sehr wenig; was auch von dem Berliner *Friese* gilt, der als Maler immer uninteressanter wird.

Die Karlsruher haben nicht kollektiv ausgestellt, gehören aber ihrem Geiste nach viel zu sehr zusammen um getrennt betrachtet zu werden. Das Beste von dort hat uns dies Jahr wohl Berlin weggeschnappt, da dort die Karlsruher den Berichten nach ausgezeichnet vertreten sein sollen. Zieht man nun noch in Betracht, dass in der Secession etliche Künstler aus dieser Stadt ebenfalls vertreten sind, so ist es kein Wunder, dass die hier im Glaspalast ausgestellten Werke kein Bild davon geben, was in dem letzten Jahre dort geschaffen ward oder überhaupt, wie der Wind dort weht. Auch den Karlsruhern rühmte man immer ein gut Stück Langeweile nach; das soll dort jetzt anders geworden sein. Im Glaspalast empfindet man nicht allzuviel davon; zwar hat Meister *Schönleber* zwei Bilder darin, die ganz gewiss Perlen sind, aber dem Publikum auch in der appetitlichsten Fassung geboten werden. Alles übrige leidet etwas an Rasselosigkeit, — nichts ist da, woraus die Persönlichkeit ein wenig kecker hervorschaute. Wenn man nicht schon so entsetzlich viel tüchtige Leistungen anzuschauen hätte, so würden einen die Arbeiten von *Ravenstein, Hoch, Hellwag* wohl mehr fesseln. Der letztere giebt immer mehr Ansichten als Motive, und ich werde bei seinen Arbeiten den Eindruck nie los, als wären die

Gegenstände aus Kork geschnitten. *Des Coudres* zeigt einen bedeutenden Fortschritt, ebenso wie *Nagel*, der eine sehr frische Vorfrühlingslandschaft ausgestellt hat; *Euler* und *Biese* streben etwas Eigenes an. Fein und selbständig ist *Biedermann's* Blumenstillleben, welches ein ebensolches von Frau *Wiesinger-Florian*, das als Pendant hängt, vollständig schlägt. *Zoff* gehört im Grunde immer noch zu der Karlsruher Schule, denn er trägt fast am ausgeprägtesten die Züge des Schönleber Schülers in seinen Vorzügen und Nachteilen an sich. Diesmal überwiegen die letzteren. Etwas mehr Eigensinn in der Betonung des ersten Wortes wäre allen Karlsruhern, die hier vertreten sind, zu wünschen.

Die Bedeutung der acht Arbeiten *Leibl's* (neben einigen Zeichnungen) liegt in den Bildern älteren Datums. Diese aber sind von einer Schönheit, dass man sie die Perlen der Ausstellung nennen kann. Vorzüglich das kleinere Bildnis einer alten Frau ist von einem malerischen Reiz und altmeisterlicher Tonschönheit, die man heute wohl wieder um so mehr schätzt, als ihre Alleinherrschaft gebrochen ist. Die Pikanterie des Einzelnen verliert sich hier, wie wohl bei manchen späteren Arbeiten Leibl's, nie ins Spitzige, sondern ordnet sich stets dem Gesamteindruck unter. Ähnliches gilt von dem größeren Bilde, der Tischgesellschaft, einer Zusammenstellung von Porträtfiguren, wobei man sich an der geistvollen Handschrift ebenso wenig satt sehen kann wie an dem schönen Ensemble. Dagegen hält doch das neue Porträt von 1896 nicht stand. Ganz ausgezeichnet sind auch die Händestudien, oder, was wahrscheinlicher ist, Fragmente größerer Bilder.

Die Menzel-Ausstellung, die man sich größtenteils aus der Nationalgalerie entliehen, bedarf keiner erneuten Besprechung, da wohl alles, was zu Menzel's Bedeutung und seiner Stellung zur Jetztzeit gesagt werden könnte, zu seinem achtzigsten Geburtstage vorgebracht worden ist.

Eine andere Kollektion vereinigt eine größere Anzahl von teils unbekannteren Werken *Schwind's*, teils Entwürfe und Studien zu den bekannten. Dass die zu sehen ein Genuss, ist natürlich; eine erneute Stellungnahme zu Schwind ist unnötig, mit einem kurzen Aufzählen ist nichts gethan. Später vielleicht einmal einen Sonderbericht.

Das nächste Mal über die Schwarz-Weiß-Abteilung und die Ausländer. *SCHULTZE-NAUMBURG.*

BÜCHERSCHAU.

Rom. — Auf Anregung des Papstes werden die beiden archäologischen Hauptunternehmungen des verstorbenen Rossi, das Bollettino archeologico christiano und Roma sotterranea durch eine Vereinigung seiner Schüler fortgesetzt. Unter Anderen gehören ihr der älteste Sohn Rossi's, dann Marucchi und M. Stevensohn (als Herausgeber) an. *v. G.*

H. A. L. Im Verlage von *Emil Richter's* Kunsthandlung (H. Holst) in Dresden ist vor kurzem eine Sammlung von fünfundzwanzig durch Heliogravüre vervielfältigten Bildniszeichnungen von *Karl Mediz* erschienen, welche eine Reihe hervorragender Dresdener Persönlichkeiten darstellen. Mediz erweist sich auch in diesen nach dem Leben angefertigten Zeichnungen als derselbe vielversprechende Künstler, als den man ihn aus seinen Bildern und namentlich aus seinen lithographirten Blättern kennt. Sämtliche Bildnisse besitzen den Reiz der Frische und Natürlichkeit, einige aber suchen wegen der Schärfe der Charakteristik und wegen des hohen Maßes von Ähnlichkeit ihresgleichen. Zu den letzteren rechnen wir die Porträts des Oberhofpredigers Dr. *Maier*, des Geh. Baurats Professor *Wallot* und des Hofrats *Schuch*. Das Werk, das mit einer kurzen Einleitung aus der Feder von *W. von Seidlitz* versehen und in einer gewöhnlichen sowie in einer Luxusausgabe auf Japanpapier (M. 30 und M. 75) erschienen ist, soll eine gleich umfangreiche Fortsetzung erfahren und bis zum 25jährigen Regierungsjubiläum Sr. Majestät des Königs Albert, dem es gewidmet ist, vollendet vorliegen.

* *Baron Nathaniel Rothschild in Wien* hat dem vor zwei Jahren erschienenen und von uns angezeigten Prachtwerke „Skizzen aus dem Süden“ einen zweiten Band folgen lassen, welcher in gleicher Weise wie der frühere eine von dem Autor auf seiner Yacht ausgeführte Seereise durch die Levante in Bild und Wort schildert. Es wurden diesmal u. a. Korfu mit dem Achilleion der Kaiserin Elisabeth, Athen, der Berg Athos und Konstantinopel besucht, und eine Reihe der schönsten Punkte dieser Orte von dem trefflichen Amateurphotographen aufgenommen. Vorzügliche Lichtdrucke nach diesen Aufnahmen zieren auch diesmal den bei Fr. Jasper in Wien mustergültig gedruckten Text.

NEKROLOGE.

H. A. L. Der Maler *Alexander Stichart* ist am 2. Juli in Jöhstadt gestorben. Er war im Jahre 1838 in Werdau geboren und kam im Jahre 1844 nach Jöhstadt, wohin sein Vater als Pfarrer berufen wurde. Später folgte er seiner Familie nach Reinhartsgrimma. Ursprünglich zum Techniker bestimmt, entschied sich Stichart, der zuerst eine technische Fachschule besucht hatte, für den Künstlerberuf. Er wandte sich daher nach Dresden, wo er Schüler der Akademie wurde und in dem Atelier von Julius Schnorr von Carolsfeld arbeitete. In seiner weiteren Ausbildung begab er sich nach München und im Jahre 1863 nach Antwerpen, wo er sich an van Lerius anschloss. Nachdem er hierauf noch einige Jahre in Wien im Atelier Griepenkerl's gearbeitet hatte, ließ er sich in Dresden nieder, um teils als Maler von Andachtsbildern für verschiedene sächsische Kirchen, teils als Illustrator von Märchen und humoristischen Erzählungen thätig zu sein. Wenigstens auf letzterem Gebiete war es ihm beschieden, einige bescheidene Erfolge einzuheimsen, während er mit seinen religiösen Darstellungen aus dem Rahmen des Hergebrachten und Konventionellen nicht herauskam. Persönlich erfreute sich Stichart wegen seiner Liebenswürdigkeit und seines heiteren offenen Wesens einer großen Beliebtheit in der Dresdener Künstlerwelt. Sein von seinem Freunde *Paul Kießling* gemaltes Porträt, das sehr ähnlich geraten ist, das Original aber nur ganz äußerlich charakterisirt, schmückt die Dresdener Galerie. (Vgl. 9. Beilage zum Dresdener Anzeiger, Sonntag, den 5. Juli 1889, S. 36.)

*** *Der Genremaler Professor August Hopfgarten*, ein Schüler von Wach und Vertreter der Romantik in der älteren Berliner Schule, dessen Blütezeit in die dreißiger und vier-

ziger Jahre fiel, ist am 26. Juli in Berlin im 90. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Oberhofbaurat Julius Hofmann* ist am 5. August in München im 56. Lebensjahre gestorben. Er war an den Prachtbauten König Ludwig's II. (Herrenchiemsee, Linderhof, Neu-Schwanstein) beteiligt und hat auch den Entwurf zur Gedächtniskirche für den König im Schlosspark zu Berg geliefert.

*** *Der englische Maler Sir John Everett Millais*, der nach Leighton's Tode zum Präsidenten der Royal Academy gewählt worden war, ist am 13. August in London im 68. Lebensjahre gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Dr. *Arthur Schneider*, Privatdocent der Archäologie an der Universität Leipzig, ist zum außerordentlichen Professor ernannt worden.

*** *Die Wahl des Geh. Regierungsrates Prof. Hermann Ende* zum Präsidenten der Akademie der Künste in Berlin für das Jahr vom 1. Oktober 1896 bis 1. Oktober 1897 hat die königliche Bestätigung erhalten.

*** *Der Geh. Oberbaurat Friedrich Adler* ist aus Anlass der nunmehr vollendeten Wiederherstellung der Willibrordi-Kirche in Wesel, die nach seinen Plänen erfolgt ist, zum Wirklichen Geh. Oberbaurat mit dem Range eines Rates erster Klasse ernannt worden.

*** Dr. *H. A. Schmid*, Privatdocent der Kunstgeschichte an der Universität Würzburg, ist als Direktorialassistent an die Berliner Museen berufen worden.

PREISVERTEILUNGEN.

*** *Aus Anlass der internationalen Kunstausstellung in Berlin* hat der dortige Magistrat vier Ehrenpreise von je 3000 M. ausgesetzt. Nach den Vorschlägen der Delegirten der städtischen Deputation für Kunstzwecke und der Ausstellungskommission haben diese Ehrenpreise erhalten: 1. der Bildhauer Professor *Ludwig Manzel* in Charlottenburg für sein Modell der „Hauptgruppe des Stettiner Monumentalbrunnens“; 2. der Maler *Fritz Mackensen*, Worpswede bei Bremen, für sein Gemälde „Gottesdienst“; 3. der Maler *Adolf Männchen*, Danzig, für sein Gemälde „Todesstunde“; 4. der Königliche Baurat *Steinbrecht*, Marienburg, für die Restauration der „Marienburg“, dargestellt in einer von dem Ministerium der öffentlichen Arbeiten in Berlin gelieferten Gesamtansicht der Marienburg.

DENKMÄLER.

=tt. *München*. — Das vom Berliner Bildhauer *Behrend* modellirte Kolossal-Reiterstandbild für das Kaiser Wilhelm I.-Denkmal in Breslau wurde durch die hiesige Erzgießerei des Professors Ferdinand von Miller in Bronze gegossen und geht vollendet nach seinem Bestimmungsorte ab, wo die feierliche Enthüllung am 4. September stattfinden soll. Das 6 m messende Erzbildwerk stellt den deutschen Kaiser im wallenden offenen Mantel hoch zu Ross dar und wird sich auf einem 7 m hohen mit Medaillons von Carraramarmor geschmückten Granitpostamente, das von vier allegorischen Figuren umgeben ist, erheben.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

St. Petersburg. Gemäldegalerie der Kaiserlichen-Ermitage. Im Laufe des verflossenen Halbjahres hat die Gemäldegalerie der Kaiserlichen-Ermitage einen Zuwachs von sieben Bildern erhalten. Ich lasse die Namen der Künstler und eine kurze Beschreibung ihrer Werke folgen: *Jan van Kessel* (1626—1679), Stillleben. Früchte und Gemüse in Körben. Holz. Bezeichnet: J. v. Kessel. Für 300 Rubel von Frau A. Grunt erworben. *Nicolaes Elias* (1590 oder 1591 — zwischen 1650 und 1656). 1. Männliches Porträt. Kniestück in Lebensgröße. Holz. Rechts oben die Inschrift: *Aetatis. Süae . 34 . Ano . 1630.* 2. Weibliches Porträt. Gegenstück zum vorhergehenden Bilde. Rechts oben die Inschrift: *. Aetatis . Süae . 33 . Ano. 1630.* Beide Bilder, für 1000 Rubel von Herrn Linewitsch erstanden, sind wunderschön erhalten und stehen an charakteristischer Ausführung den Gemälden des seltenen Meisters im Ryksmuseum zu Amsterdam nicht nach. Aus dem reichen Gemäldeschatz, den die Kaiserlichen Schlösser in der Umgebung Petersburgs bergen (Gatschino allein zählt mehr als 4000 Nummern), konnten vier Bilder aus Peterhof in die Ermitage übergeführt werden, und zwar: *Jan van Goyen* (1596—1656). 1. Seestück. Kleines, auf Holz gemaltes Rundbild. Bezeichnet: JG 1641. 2. Landschaft. Gegenstück zum vorhergehenden Bilde. *Jacob A. Duck* (1600—1660), Krieger, Frauen erbeuteten Schmuck zeigend. Auf Holz gemalt und bezeichnet: Dyck. *J. L. Demarne* (1744—1829). Jahrmarkt an bewaldetem Flussufer. Auf Holz gemalt und bezeichnet: De Marne. *G. v. L.*

*** *Eine Ausstellung von Werken Tiepolo's* ist am 8. August im kgl. Schlosse in *Würzburg* eröffnet worden. Sie wird bis 8. September dauern.

*** *Auf der internationalen Kunstausstellung in Berlin* hat die Summe der Verkäufe 500 000 M. überschritten. — Für die großherzogliche Galerie in Darmstadt ist das Temperabild „Abendfrieden“ von *Adolf Männchen* in Danzig angekauft worden.

Düsseldorf. — *E. v. Gebhardt* hat soeben sein neuestes Werk vollendet, die „Auferweckung des Lazarus“, welches zu seinen figurenreichsten und bedeutendsten Kompositionen zählt. Der Vorgang der Auferweckung ist vorüber, bleich und traumverloren hebt sich der leichenfarbene Jüngling aus dem Marmorsarkophage, während Christus seine Hand auf das himmlisch verklärte Haupt der dankenden Schwester des Auferweckten legt. — Wenn man zurückdenkt an Gebhardt's früheste Werke, jenen „Einzug in Jerusalem“ z. B., so sieht man, wie er sich im Lauf der Zeit von der nachahmenden Sachlichkeit, die ihren niederländischen Vorbildern im Äußern möglichst gerecht zu werden vornehmlich bemüht war, zu einer freien Charakteristik herausentwickelt hat. Heute ist Gebhardt der Meister eines individuellen Realismus. Mit ungemein feinem Verständnis sucht und findet er seine Modelle unter jenen charakteristischen Typen protestantischer Bauern und gruppirt sie mit schlagender Natürlichkeit. Das Bild könnte neben den besten Niederländern hängen, ohne dadurch zu verlieren. Eines vermisst man jedoch immer bei Gebhardt vor jedem seiner Bilder, und man braucht sich nicht lange zu besinnen, so hat man es: es fehlt ihnen der Pulsschlag unserer Zeit, sie geben uns nichts Neues. — Im gleichen Saale hängt eine Kollektion des Holländers *Tholen*. Man möchte wohl sagen, dass Tholen in seinen neuesten Landschaften die einseitige holländische Malerei um eine neue Note bereichert, indem er aus der kleinen bürgerlichen Sphäre hinaustritt und vornehmere Töne anschlägt. Es ist eigentümlich, wie Holland in Kunst und

Litteratur hinter seinem Schwesterlande Belgien zurückbleibt; es ist über die Neuerungen eines Israels und Multatuli nicht hinausgekommen, während Belgien neben Frankreich fortwährend an der Spitze jeder neuen Kunstströmung marschirt. Abgesehen von dem Malayen Toorop hat Holland keinen Neu-Idealisten gezeitigt; seine Kunst bewegt sich noch immer in der Schilderung halbdunkler Fischerinterieurs, und der Landschaft der Maris und Maume. Tholen scheint nun nicht nur heller im Ton, sondern sich auch vornehmere Motive zu wählen, — der Geist des vornehmen Haag weht aus seinen Landschaften. Er malt Aquarelle, die Ölbildern gleichen und Ölbilder, die Aquarelle scheinen, — man möchte an England denken. — Der Berliner *J. Sattler* sandte uns sein neuestes Werk, „Meine Harmonie“, in dem er, abgesehen von einem dem Unmusikalischen unverständlichen Hinübergreifen in die Musik, der Farbe symbolische Bedeutung giebt. Sattler, der, wie seine ersten Werke „Totentanz“, „Ex-libris“, „Wiedertäufer“ gleich bewiesen, mit großem Geschick die Handschrift Dürer's nachahmt, gehört zu jener Gruppe von Zeichnern, welche die moderne Malerei des 19. Jahrhunderts zu beschließen scheint. Seltsam, am Anfang des Jahrhunderts standen farbeverachtende Zeichner, am Ende desselben desgleichen, — es begann mit Romantik und schließt mit ihr. Sattler verachtet die Farbe nun nicht so ganz, sondern giebt ihr hier symbolische Bedeutung, die die Charakteristik der einzelnen Typen und ihren Sinn erhöhen soll, was an sich gar nicht von Nöten gewesen wäre; ein solches systematisches Übersetzen thut dem reinen Kunstgenuss entschieden Abbruch. Vielleicht jedoch soll dieses Werk, das er seine „Harmonie“ nennt, gewissermaßen nur als Nachschlagelexikon gelten für das System, nach dem er seine kommenden Werke zu komponiren gedenkt.

SCURATOW.

VERMISCHTES.

St. — *Neue Erwerbungen der Brera in Mailand.* Am 19. Februar 1650 vermachte der Kardinal Monti seine reichhaltige Sammlung von Zeichnungen und Gemälden der Stadt Mailand, indem er ein mit ziemlich ausgedehnten Rechten ausgestattetes Patronat seiner Familie vorbehielt und bestimmte, die Galerie im erzbischöflichen Palast unterzubringen. So ging die Galerie, die damit der Stadt erhalten blieb, von einem Erzbischof zum anderen über und wurde ihnen bei jedem Wechsel feierlich aufs Neue konsignirt. Ihr Bestand blieb mehr als ein Jahrhundert derselbe, bis im Jahre 1811 Eugen Beauharnais, der Vice-König von Italien, anordnete, dass unter den besten Gemälden eine Auswahl zur Vervollständigung der Kgl. Pinakothek getroffen werde, und dass man die entstandenen Lücken durch Bilder zweiten Ranges ausfülle. Es wurden damals 23 Werke, vor allem ausgezeichnete Venezianer, in die Pinakothek überführt und ein Jahr später 17 Gemälde, meist mittelmäßige Kopieen, als Ersatz in den erzbischöflichen Palast gesandt. Im Laufe der Jahre hatte sich das Patronat verändert; an Stelle der ausgestorbenen Familie de' Monti war dasselbe an eine Nebenlinie der Stampa Soncino übergegangen. Nachdem im Jahre 1868 die letzte Überweisung an den Erzbischof Conte Calabiana erfolgt war, bestimmte der letzte Patron, der Marchese Stampa, im Jahre 1876 in seinem Testament, dass 1. die Pinakothek die 23 im Jahre 1811 aus dem Archivescovat mit Gewalt entführten Bilder als rechtmäßiges Eigentum betrachten dürfe, dass 2. das Recht des Patronats vom Hause Stampa an die Brera übergehen solle, ja dass die Galerie ebendort aufgestellt werden dürfe, wenn man ihr in besonderer Abteilung den Namen Galleria Monti-Stampa-Soncino zugestehen wolle. Der Staat nahm die Stiftung an, und das Testament des Marchese Stampa wurde bestätigt. Indessen hielt bis vor wenigen Jahren die Rücksicht auf den Erzbischof Mailands die Regierung ab, in dieser Angelegenheit mit Nachdruck vorzugehen und erst, als im Jahre 1894 der Kardinal Calabiana gestorben war, regte der verdienstvolle Sekretär der Brera, Professor Carotti, die Sache aufs Neue an und veranlasste den Commendatore Venturi in Rom, das Unterrichtsministerium auf das immer noch nicht angetretene Vermächtnis aufmerksam zu machen, von dessen Bedeutung damals allerdings noch niemand einen Begriff hatte. Vor wenigen Tagen ist nun endlich verhältnismäßig mühelos durch das energische Eingreifen Venturi's eine Einigung erzielt. Der erzbischöfliche Palast behält seine Gemäldegalerie frei von jeder Verpflichtung an Staat und Stadt, nachdem aus dem ganzen Komplex 16 der besten Gemälde für die Brera ausgewählt wurden, für welche man eine gleiche Anzahl guter alter Kopieen aus dem Magazin der Pinakothek zur Ausfüllung der Lücken ins Archivescovat sandte. Außerdem wurde dem Erzbischof und dem ganzen Metropolitan-Kapitel lebenslänglicher freier Eintritt in die Brera gestattet. Trotz so liberaler Zugeständnisse ist der Gewinn bei diesem Kontrakt auf Seiten der Kgl. Pinakothek. Es ist in der That überraschend, welche Schätze hier auf einmal zum Vorschein gekommen sind. Die Existenz einer höchst beachtenswerten Madonna des Bramantino, der bis dahin in der Brera noch nicht vertreten ist, war allerdings bekannt. Venturi hatte schon in seinem Bericht ans Ministerium auf die Erwerbung dieses Bildes besonderen Nachdruck gelegt. Aber dass man im erzbischöflichen Palast ein herrliches Jugendwerk des Correggio bewahre, eine Anbetung der Könige von feinster Farbenstimmung und tiefster Innigkeit des Ausdrucks, dass dort ein Hauptwerk des Paris Bordone, eine farbenglühende heilige Familie, ein Mahl der Apostel von Tizian, ein Abendmahl von Gaudenzio Ferrari, Bilder von Luini, Defendente Ferrari, Procaccino u. a. bewahrt wurden, davon hatte man in der That bis dahin keine Vorstellung gehabt. Alle diese Perlen sind nun in den Besitz der Brera übergegangen, für welche sie eine geradezu epochemachende Bereicherung ausmachen, wie sie die Pinakothek durch Kauf nicht im Laufe von Jahrzehnten hätte erwerben können. Die Aufstellung der Bilder, die z. Z. restaurirt werden, wird voraussichtlich noch Ende dieses Jahres in der Brera erfolgen.

*** *Kaiser Wilhelm II.* hat, wie die „Kölnische Zeitung“ meldet, von seiner Nordlandsreise den Entwurf eines neuen Gemäldes fast vollendet mitgebracht. Es versinnbildlicht den Schutz der Künste und der Industrie durch die Armee. Unter einem gotischen Thorbogen stehen die idealen Frauengestalten, welche die Künste und Gewerbe personifiziren, gegen sie heran zieht eine drohende Wolke, auf welcher unheimliche feindliche Gestalten auftauchen. Ein germanischer Krieger tritt den Schreckbildern machtvoll entgegen. Professor Knackfuß zu Kassel ist mit der Ausarbeitung einiger Einzelheiten beauftragt, und man hofft, dass bald auch dieses Werk, wie das unter dem Titel „Völker Europas, wahret eure heiligsten Güter!“, der Öffentlichkeit übergeben werden wird.

Rom. — Die diesmaligen Kammerdebatten haben auch eine archäologische Verhandlung gebracht. Es handelte sich um die Frage, ob die italienische staatliche Archäologie auf dem richtigen Wege sei oder nicht. Nach Ansicht des jetzigen jungen, sechsunddreißigjährigen Unterrichtsministers Gianturco ist sie es nicht, insofern er für sie die begrenz-

teren Ziele nationaler italischer und pelasgischer Forschung, gegenüber hellenistischen Studien, als die maßgebenden angesehen wissen will. Entsprechend seiner Stellung in der Sprachenfrage, den Unterricht der lateinischen Sprache auf Kosten der griechischen zu fördern und zu stärken, wünscht er, dass die italienische Archäologie sich speciell den Grundzügen und Grundlagen italienischer Geschichte und italienischen Rechtes zuwende. Sein Hinweis darauf, dass eine ersprießliche und erfolgreiche Arbeit auf den noch unerforschten Stätten des griechischen Altertums nur unter Aufwendung beträchtlicher Mittel möglich sei, ist zweifellos stichhaltig. Italien besitzt nicht, wie andere großen Nationen, ein archäologisches Institut in Athen und wird es in absehbarer Zeit nicht errichten können, die Entsendung junger italienischer Archäologen nach Athen und Delphi hat sichtbare Erfolge nicht gezeitigt. Sie lenken nach Gianturco's Ansicht die Aufmerksamkeit, die Kraft und den Fleiß vom italienischen Boden ab, der so mit seinen verborgenen Schätzen Fremden, namentlich Deutschen, überlassen bleibt. Die Entdeckung des Tempels der mater matuta und der alten latinischen Stadt Latricum, die übrigens nach den letzten Forschungsergebnissen in kaiserlicher Zeit eine Villenstadt geworden war, sind Belege dafür in neuester Zeit. Also lieber, folgert der Minister, in Italien am ersten Platz, als in Griechenland am fünften oder sechsten. Er versprach am Schluss seiner Ausführungen ein Gesetz, das auch die gegenseitigen Beziehungen und Rechte der Archäologen, der Architekten und der lokalen Behörden regeln soll. Die Fortsetzung der Ausgrabungen an der neuen Straße zwischen Monte Caprino und Monte Tarpeo hat zur Auffindung eines etwa 15 m breiten, gut erhaltenen Stückes der Plattform des Kapitols geführt. In dem Schutt an dieser Stelle haben sich bemalte Reste vom Oberteil des kapitolinischen Jupiter-Heiligtums gefunden. Am Nemi-See werden die Arbeiten fortgesetzt, um die Kaiserschiffe ans Licht zu bringen. Zunächst handelt es sich aber jetzt darum, Grundlagen für die Aufstellung eines umfassenden Arbeitsplanes zu finden. *v. G.*

Leipzig. — Herr *Arnold Hirt*, Inhaber der Verlagsbuchhandlung Ferdinand Hirt & Sohn, schenkte in hochherziger Weise dem hiesigen Städtischen Museum einen Gipsabguss des David des Michelangelo, welcher augenblicklich im Michelangelo-Saale aufgestellt wird.

Agram. — Der Hammer, den Kaiser Franz Joseph zur Schlusssteinlegung des neuerbauten Theaters benützt hat, ist von dem Bildhauer *Robert Frangeš* entworfen und modellirt, die Ciselierarbeit besorgte Professor *Waschmann* in Wien. Der Hammer, nebst dem Griffe aus schwerem Silber, ist rechts von einer weiblichen Figur, „Kunst“, links von einer männlichen, „Wissenschaft“, in erhabenem Gusse flankirt. Die obere Stirnseite zeigt das Medaillonporträt des Monarchen, über dem die Krone schwebt; unterhalb befindet sich die Gedenktafel, welche dazu bestimmt ist, die Erinnerung an die für Agram so ehrenvolle Anwesenheit des Monarchen zu tragen. Am Halsteile des Silbergriffes sind in erhabenen Reliefs die vier theatralischen Musen gebildet, während das Griffende vier Masken abschließen. Der Zwischenteil des Griffes ist mit vergoldetem Arabeskenschmuck versehen. In nationalen Farben sind auf dem Hammer Edelsteine, Opale, Saphire und Rubinen angebracht, während das Griffende mit einem überhaselnussgroßen, in Moslavina in Croatien gefundenen Topas besetzt ist. — Das kostbare Werkzeug ist von so vorzüglicher Arbeit und solcher Feinheit der Ausführung, dass es ein Kunstwerk ersten Ranges genannt werden darf. *R. Bk.*

VOM KUNSTMARKT.

Genf. — Ein äußerst wertvoller und geschichtlich bedeutsamer Gobelin ist kürzlich aus dem Auktionshause Dreyfuß in Paris durch Ankauf des Bundesrats für den Preis von 90 000 Fr. in die Kunstabteilung der Genfer nationalen Ausstellung übergegangen. Er geht auf Zeichnungen von Ch. Lebrun zurück und schildert den Abschluss eines Allianztraktats zwischen der Schweiz und Frankreich in der Notre-Dame-Kirche zu Paris in Gegenwart Ludwig's XIV. und der Vertreter der 13 Kantone.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. 1896. Nr. 3.

Initialen in Holzschnitt von dem Rechenmeister Paulus Frank (um 1600). Von Th. Hampe. — Albrecht Dürer und der Rahmen des Allerheiligenbildes. Von Karl Schäfer. — Deutsche Pilgerfahrten nach Santiago de Compostella. I.; das Reisetagebuch des Sebald Örtel (1511—22). II. In nomine domini Jesu Christi 1521.

Christliches Kunstblatt. 1896. Nr. 7.

Von der Stuttgarter Ausstellung für Kunstgewerbe. I. — Die Wandgemälde in Sant' Angelo in Formis und die byzantinische Frage. Von Dr. E. Gradman. (Schluss.) — Die christliche Kunst auf der bayerischen Landesausstellung zu Nürnberg 1896. Von H. Steindorf.

Der Formenschatz. 1896. Heft 4/6.

Nr. 49. Statue des Marsyas, nach Myron. — Nr. 50/51. Gotischer Wandteppich; XV. Jahrh. — Nr. 52. Verschiedene toskanische Wappen und Wappenschilder; XV. Jahrh. — Nr. 53. Aristoteles und Phyllis; vom Jahre 1480. — Nr. 54/55. Albrecht Dürer: Entwurf für die Bemalung einer Hausfassade. — Nr. 56. Giovanni della Robbia: Figur der „Hoffnung“. — Nr. 57. Marc Anton Raimondi: Amorettentanz. — Nr. 58. Michelangelo Buonarroti: Sitzende Madonna. — Nr. 59. Eisernes Gitter; XVI. Jahrh. — Nr. 60. Alessandro Varotari: Judith mit dem Haupte des Holofernes. — Nr. 61/62. Rembrandt Harmensz van Ryn: der Tod der hl. Jungfrau. — Nr. 63. Balthasar Sylvius: Moresken-Ornamente. — Nr. 64. Gille-Paul Cauvet: Ein Blatt aus der Folge der Vasen. — Nr. 65. Antike Gewandstatue im Berliner Museum. — Nr. 66. Seekentaur, eine Nymphe entführend. — Nr. 67. Säulenkapitäl aus der Kathedrale von Laon; XIII. Jahrh. — Nr. 68. Eine der „Thörichten Jungfrauen“. — Nr. 69. Scene aus einer Seeschlacht. — Nr. 70. Leonardo da Vinci: Studienkopf. — Nr. 71. Italienische Schaumünzen und eine Plaquette, um 1500. — Nr. 72. Luca della Robbia: Die Klugheit. — Nr. 73. Studien zur Figur eines fahnetragenden Heiligen. — Nr. 74. Francesco Mazzuoli: Die hl. Jungfrau mit der Rose und mit dem Jesusknaben im Schoße. — Nr. 75. Antonio Tagliente: Ein Blatt Stickereivorlagen. — Nr. 76. Paris Bordone: Eine venezianische Edeldame. — Nr. 77. Nicolas Loir: Zwei Blatt Plafonds. — Nr. 78. Salembier: Zwei Panneaux. — Nr. 79. Lalonde: Vorlagen zu Knöpfen für Spazierstöcke, Reitpeitschen u. dergl. — Nr. 80. Hubert-François Bourguignon Gravelot: Schlussvignetten aus: „Décameron de Jean Boccace“. — Nr. 81. Diana den Pfeil abschnellend. — Nr. 82. Adonis, antike Bronzestatue. — Nr. 83. Medusenhaupt, antike Bronze. — Nr. 84. Romanisches Marmorwerk (Kanzel) in der Kathedrale von Ravello. — Nr. 85. Salomo's Götzendienst. — Nr. 86. Marc Anton Raimondi: Lucretia, mit einem Dolche sich die Brust durchbohrend. — Nr. 87. Fra Xanto Rovello von Rovigo: Majolika-Teller mit polychromer Darstellung der Daphne. — Nr. 88. Flacher Teller und kreisförmige Plaquette. — Nr. 89. Schmiedeeisernes Gitter; deutsche Arbeit des XVI. Jahrh. — Nr. 90. Benvenuto Cellini: Ein Seitenteil von dem Sockel der Perseus-Statue unter der Loggia de' Lanzi in Florenz. — Nr. 91. Edme Bouchardon: Ein Blatt aus der Folge der Brunnen und Fontänen. — Nr. 92. Johann Esaias Nilson: Die Schäferin und der Affe. — Nr. 93. Giovanni Battista Tiepolo: Ein Blatt aus „Scherzi di Fantasia“. — Nr. 94. Schlussvignetten aus „Voyage pittoresque de la Grèce. — Nr. 95/96. Gille-Paul Cauvet: Panneau.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 21/22.

Karl von Piloty. Die nördlichste Feste dänischer Kunst. Von Henriette Mendelsohn. — Erdrückt. Eine Malergeschichte. Von J. Boy-Ed. — Die Jahresausstellung 1896 der Künstlergenossenschaft zu München. I. — Erdrückt. (Forts.) Von J. Boy-Ed. — Ausstellungen. — Vermischtes.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1896. Heft 5.

Ein neues Gemälde im altflandrischen Stile von Alexius Kleinertz. Von A. Schnütgen. — Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwicklung. IV. Die romanische Basilika. Von Heinrich Schrörs. — Die Kirche zu Belm. Von Alfred Hensen. — Die Skulpturen des Portals zu Remagen. Von St. Beissel S. J.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 33. 24. September. (Schluss.)

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Kunsthistorischer Kongress in Budapest 1896.

Programm.

Mittwoch, den 30. September:

7 Uhr Abends: Begrüßung der Kongressmitglieder durch den *Handelsminister* im Ausstellungsraum.

Donnerstag, den 1. Oktober:

9 Uhr Vormittags: Eröffnung des Kongresses im Prunksaale des ungarischen Nationalmuseums. — Begrüßung durch den *Minister für Kultus und Unterricht* und durch den Präsidenten des Lokalkomitee's, Bischof Geh. Rat *v. Bubics.*
Wahl des Bureaus für den Budapester Kongress.
Kommissionsbericht über das in Florenz zu gründende kunsthistorische Institut.
Wahl des Ortes für den nächsten Kongress.
Vortrag des Herrn Prof. Dr. *J. Neuwirth*-Prag: Verlorene und doch erhaltene Cyklen mittelalterlicher Malerei in Böhmen.
Vortrag des Herrn Dr. *Béla Czobor* über die historische Ausstellung, mit Demonstrationen.

2 Uhr: Bankett im Ausstellungsraume, gegeben durch den *Handelsminister.*
4 „ Besichtigung der Kunstausstellung in der Kunsthalle.
6 „ Kommissionsberatungen.
8 „ Abendliche Zusammenkunft nach besonderem Programm.

Freitag, den 2. Oktober:

9 Uhr: Zusammenkunft im Prunksaale der k. ungarischen Akademie der Wissenschaften.
Geschäftsbericht.
Vortrag des Herrn Dr. *R. Stiassny*-Wien: Zur Geschichte der österreichischen Alpenkunst, mit Demonstrationen.
Vortrag des Herrn Dr. *Th. v. Frimmel*-Wien: Das Sehen in der Kunstwissenschaft.

11 „ Besichtigung der k. ungarischen Landes-Gemäldegalerie.
12 „ Fahrt auf der Donau und gemeinsames Mittagessen, eventuell auf dem Dampfer, gegeben von der *k. Haupt- und Residenzstadt Budapest.*
3 „ Vortrag des Prof. *Friedrich Schulek* über die Mathiaskirche, in den Räumen derselben.
4 „ Besuch der Ruinenstätte von Aquincum.
8 „ Abendliche Zusammenkunft nach besonderem Programm.

Samstag, den 3. Oktober:

9 Uhr: Zusammenkunft im kunstgewerblichen Museum.
Kommissionsberichte.
Mitteilung des Herrn Prof Dr. *M. Schmid*-Aachen über die Verwendung des Skioptikons im kunsthistorischen Unterricht.
Vortrag des Herrn Dr. *Th. v. Frimmel:* Plan eines Museums für Gemäldekunde.
Besichtigung der für das kunsthistorische Museum in Budapest gemachten neuen Erwerbungen.
2 „ Gemeinsames Mittagessen.
6 „ Kommissionsberatungen.
8 „ Gesellige Zusammenkunft nach besonderem Programm.

Für **Sonntag den 4. Oktober** ist die Teilnahme der Kongressmitglieder an der feierlichen Eröffnung der S. Gerhardsbrücke in Budapest und die Besichtigung der Sammlungen des Nationalmuseums, für **Montag** und **Dienstag den 5. und 6. Oktober** sind gemeinsame Ausflüge nach Oberungarn beziehungsweise nach Siebenbürgen in Aussicht genommen. Die Programme hierfür sowie für die Abendunterhaltungen während der Kongresstage werden vom Budapester Lokalkomitee seinerzeit ausgegeben.

DIE PHOTOGRAPHIE IN DER KUNSTWISSENSCHAFT. [1])

VON *RICHARD STETTINER.*

Der heutigen Generation der Kunsthistoriker erscheint es fast wie eine ferne Sage, dass es Zeiten gegeben hat, in denen die kunstgeschichtliche Methode ohne Hilfe der Photographie ausgeübt werden konnte. Jeder Fortschritt auf dem Gebiete der Photographie wird in schnellster Weise ausgenutzt, um das Material, mit dem sich die Kunstgeschichte beschäftigt, d. h. die Kunstwerke aller Kulturnationen, in möglichst wahrer und möglichst geschmackvoller Weise wiederzugeben. Ja, diese Reproduktionen sind für viele neue photographische Erfindungen der Prüfstein. War es doch z. B. hier am leichtesten möglich, durch die Wiedergabe von Gemälden nachzuweisen, bis zu welchem Grade es gelungen sei, von den gewöhnlichen Platten zu den farbenempfindlichen fortschreitend, den Farbenwerten wirklich gerecht zu werden.

Die historische Abteilung der Berliner photographischen Ausstellung lehrt uns die riesigen Fortschritte erkennen, welche die Wiedergabe des Kunstwerkes ebenso wie die der Natur durch das Lichtbild seit dessen Erfindung gemacht hat, wie von verhältnismäßig einfachen Anfängen ausgehend man schließlich bis zu einer selbst dem verwöhnten und anspruchsvollen Auge genügenden, raffinirt treuen und schönen Wiedergabe gelangte.

Die Resultate, welche die Photographie gerade auf dem Gebiete der Reproduktion von Kunstwerken errungen hat, sind dem Gegenstand entsprechend weit bekannter im Publikum als die auf dem Gebiete der anderen Wissenschaften. Die Namen der großen Welthäuser sind in aller Munde, die von ihnen verfertigten Blätter weitbekannt. Ein großer Teil unserer kunstgeschichtlichen Ausstellungsgruppe soll den heutigen Stand in dieser Hinsicht festzulegen versuchen, und wenn auch leider einige der bekanntesten Namen, wie *Braun* und *Hanfstängl*, unter den Ausstellern fehlen, so ist das Bild, das wir zu geben versuchen, doch wohl ein annähernd treues. Stehen doch an der Spitze der Aussteller zwei der größten europäischen Staatsinstitute: die Deutsche Reichsdruckerei mit ihren musterhaften Reproduktionen von Stichen und Radirungen, Gemälden und vor allem von Zeichnungen (Dürer- und Rembrandt-Werk!) und die Österreichische Hof- und Staatsdruckerei.

Der Amateur-Photograph, hier also der zum Zwecke seiner Studien photographirende Gelehrte, spielt in unserer Abteilung eine etwas bescheidene Rolle. Der schon oben berührte Umstand, dass es sich bei der Hauptmasse des Materials seiner Wissenschaft um Gegenstände handelt, die für jeden Gebildeten von Interesse sind, die also auch den weitesten Kreis der Käufer haben, dieser Umstand bringt es mit sich, dass der interessanteste und wohlgefälligste Teil seines Studienmaterials von den Berufsphotographen in trefflichster Weise wiedergegeben ist. Er wird in erster Linie dort mit seiner Arbeit einsetzen, wo das allgemeine Interesse aufhört, sei es, dass es sich um Kunstwerke einer Zeit handelt, denen die Formenschönheit wenigstens im Sinne des großen Publikums mangelt, sei es, dass es sich um für ihn wichtige, ihrem absoluten Kunstwert nach aber geringe Werke selbst aus den großen Zeiten der Kunst handelt. Viele freilich werden gerade über diese Thätigkeit den Kopf schütteln; hat man doch im allgemeinen einen noch recht ungenügenden Begriff von der Methode der Kunstwissenschaft, wie sie von den subtilsten Dingen, von oft unwichtig scheinenden Einzelheiten ausgehend, allmählig Stein für Stein das Gebäude aufbaut, das schließlich in seiner Vollendung den Eindruck müheloser Selbstverständlichkeit macht.

Die photographischen Vorstudien für größere Arbeiten von Seiten der Kunstgelehrten, die wir auf

1) Aus dem Katalog der „Internationalen Ausstellung für Amateurphotographie“. Berlin, 3. Sept. bis 15. Okt. 1896.

unserer Ausstellung bringen, beziehen sich zum großen Teil auf das frühere Mittelalter. Es ist charakteristisch, dass erst vor einem Dezennium, als sich die Forschung dieser für weitere Kreise wenig interessanten Zeit zuwandte, Kunsthistoriker in größerem Maßstabe zu photographiren begannen, während sie bis dahin mit dem von Seiten der Berufsphotographen gelieferten Material im allgemeinen auskommen zu können glaubten. Die Resignation, die der Kunsthistoriker bei der wissenschaftlichen Forschung ausüben muss, eine Resignation, die man allzu oft noch für eine gerade auf diesem Gebiete am wenigsten angebrachte pedantische Spitzfindigkeit hält, tritt uns deutlich vor Augen, wenn wir die prächtigen Blätter der Berufsphotographen unserer Gruppe mit den bescheidenen Arbeiten der photographirenden Gelehrten vergleichen.

Es wäre übrigens verfehlt, hieraus zu folgern, der Kunsthistoriker brauche sich erst mit der Technik des Photographirens bekannt zu machen, wenn er auf — räumlich oder zeitlich — entlegeneren Pfaden der Wissenschaft wandelt. Ebenso wie er über die Natur der einzelnen Vervielfältigungsverfahren unterrichtet sein soll, um bei der Auswahl des für seinen Zweck Geeigneten nicht im Dunkeln herumzutappen, ebenso ist ihm auch die Kenntnis der photographischen Technik nötig, selbst dann, wenn er sich an den Fachphotographen wendet, um von dessen Hand die seine eigenen Worte erläuternden Abbildungen herstellen zu lassen, und er ihm nur anordnend zur Seite steht. Denn es bricht sich heute immer mehr die Auffassung Bahn, dass die mechanische Wiedergabe eines Kunstwerks durchaus nicht etwas wirklich rein Mechanisches sei, wobei die persönliche Auffassung gleichgültig wäre, es vielmehr ausschließlich auf eine möglichst vollendete Technik ankommt. Erst kürzlich hat Prof. *Wölfflin* in Basel gezeigt, wie bei Aufnahmen von Skulpturen z. B. durchaus ein tieferes Verständnis für das, was der Künstler gewollt hat, nötig ist, um nur den richtigen Standpunkt zu finden, von dem aus das Kunstwerk aufzunehmen ist. Eine nur etwas zu stark seitliche Stellung kann zu einer Wiedergabe führen, welche alles eher als ein getreues Bild des von dem Künstler Gewollten ist. Zu jenen (übrigens noch nicht abgeschlossenen) Ausführungen lässt sich noch manches hinzufügen. Die Beleuchtung ist ungemein wichtig, aber um sie auf der matten Scheibe der Camera richtig beurteilen zu können, muss man wissen, was die Platte wiedergiebt. Ferner ist die Wahl des Hintergrundes absolut nicht gleichgültig. Der von den Berufsphotographen noch heute fast ausschließlich gewählte schwarze Hintergrund, von dem sich der weiße Marmor in einer unerträglichen, scharfen Kontur abhebt, kann zu einem zum mindesten geschmacklosen, wenn nicht direkt dem, was wir in Wirklichkeit sehen und sehen sollen, widersprechenden Bilde führen.

Auch abgesehen von der forschenden oder darstellenden schriftstellerischen Thätigkeit lässt jede Ausübung seines Berufes dem Kunsthistoriker die Kenntnis der photographischen Technik wünschenswert erscheinen, mag er nun Universitätslehrer oder Museumsbeamter sein oder sich die Denkmälerstatistik zur Aufgabe gemacht haben.

Das Skioptikon ist in neuerer Zeit in größerem Umfang in den kunsthistorischen Unterricht eingetreten. Es ist charakteristisch, dass dort, wo dies in erster Linie geschah, in Berlin, auch seit dieser Zeit eine jüngere Generation von Kunsthistorikern auf das Eifrigste bemüht ist, sich mit der photographischen Technik genau vertraut zu machen, ja, dass speciell für sie photographische Kurse eingerichtet sind. Ein gewisser Zusammenhang liegt hier auf der Hand. Um den Projektions-Apparat wirklich ausnutzen zu können, ist es im höchsten Grade wünschenswert, selbst ein Diapositiv für denselben herstellen zu können.

Zu dem Inventar der meisten Museumsverwaltungen gehört heutzutage bereits der photographische Apparat. Da ist bald eine auswärtige Anfrage zu beantworten, bald der Zustand von Kunstwerken, die einer Restauration unterworfen werden, vor dieser festzustellen, kurzum eine Menge von Gelegenheiten, bei denen es nicht direkt nötig, wenn gar direkt nicht wünschenswert erscheinen kann, einen Fachphotographen hinzu zu ziehen.

Welcher Wert heute auf eine möglichst genaue Statistik der Kunstwerke gelegt wird, ist bekannt. Fast überall lassen sich die Regierungen nicht nur die Erhaltung der Kunstwerke, sondern auch deren genaue Verzeichnung angelegen sein. Die Bedeutung der Photographie für die Kunststatistik liegt auf der Hand. In Preußen hat sich um die Verbesserung der Technik die größten Verdienste *Meydenbauer* erworben. Von Jahr zu Jahr mehren sich die von ihm verfertigten Platten, nimmt das von ihm angelegte Denkmälerarchiv einen größeren Umfang an. Die Ausstellung einer Reihe von Arbeiten, die unter seiner Leitung entstanden sind, legen beredtes Zeugnis von dieser Thätigkeit ab. — Nicht weniger als die preußische Regierung sind die Provinzialverwaltungen bemüht, ihrerseits in gleicher Hinsicht zu wirken. In erster Linie dürfte in dieser Beziehung Westfalen stehen, dessen Provinzialkonservator, Landesbauinspektor *Ludorff*, ein Denkmälerarchiv hergestellt hat, das bereits bis zu der Zahl von 3000 Photographieen angewachsen ist. Die Landeshauptmannschaft war so entgegenkommend, uns einen Teil dieser Aufnahmen leihweise zu überlassen. — In Frankreich hat die Regierung die Erfüllung der gleichen Aufgabe in die Hände eines Berufsphotographen, *Paul Robert*, gelegt, der erfreulicherweise auch zu den Berliner Ausstellern gehört. Seine Thätigkeit ist der Verwaltung des Trocadero-Museums (Museums von Gipsabgüssen) angegliedert; bereits vor mehreren Jahren hatte der von der

Regierung herausgegebene Katalog nahe an 10000 Nummern aufzuweisen.

Es muss hier übrigens noch auf eine andere staatliche Thätigkeit hingewiesen werden, die nicht durch die Grenzen des Vaterlandes beengt ist. Ich meine die zahlreichen Aufnahmen, die das kaiserliche Archäologische Institut auf hellenischem Boden herstellen lässt. Außer den Gelehrten selbst arbeiten hier Fachphotographen nach oft bis in die kleinsten Einzelheiten gehenden Anordnungen von Archäologen — ein treffendes Beispiel für das oben Ausgeführte! Ein vollständiges Exemplar der Aufnahmen ist jedem in der Bibliothek des Berliner Museums zugänglich, neben mehreren Einzelblättern ist uns für die Ausstellung eine kleine, zusammengehörige Gruppe zur Verfügung gestellt worden, die das Ausgrabungsterrain von Troja vor Augen führt. Als eine interessante Ergänzung treten zu dieser Gruppe größere Cyclen von Reise-Aufnahmen von zwei Gelehrten: die *Sarre's* aus dem Innern Klein-Asiens und die *Schiff's* von Inseln des griechischen Archipelagus.

Die Thätigkeit *Meydenbauer's* und die des Archäologischen Instituts sind zweifellos nicht hoch genug anzuschlagen, aber sind wir damit schon an die Grenze dessen angelangt, was von Seiten des Staats in Beziehung auf die Photographie zu thun ist? Ich möchte meinen, eine der Hauptaufgaben ist wenigstens in einer systematischen Weise überhaupt noch nicht begonnen. Die Forderung, die schon seit langer Zeit ausgesprochen worden ist, zuletzt in eindringlichster Weise von *Gronau* in den Preußischen Jahrbüchern, eine staatliche Sammelstelle von Photographieen einzurichten, erscheint auch heute noch nicht ihrer Erfüllung näher gerückt zu sein. Bisher war diese Forderung im wesentlichen nur darauf gerichtet, das großartige kunstgeschichtliche Material, das die in allen Ländern hergestellten Photographieen repräsentiren, anzukaufen und an einer allgemein zugänglichen Stelle niederzulegen. Heute darf bereits die Aufgabe in noch anderer, weitergehenderer Weise formulirt werden. Sobald einmal die Photographieen und die photomechanischen Reproduktionen als etwas Sammelnswertes anerkannt sind, ist gar kein Grund vorhanden, ein anderes Prinzip einzuhalten, als es unseren großen Bibliotheken zu Grunde gelegt ist. Die Ethnographie, die Medizin, die Astronomie, kurz alle Wissenschaften haben dasselbe Recht, wie die Kunstgeschichte, und, um noch eins herauszugreifen, die Forderung, die seiner Zeit *Lichtwark* an die Verwaltung des Hamburger Museumsvereins gestellt hat, den zeitgenössischen Zustand von Volks- und Gesellschaftsleben festzulegen, die Erinnerungen an Ereignisse im öffentlichen Leben und die Bildnisse hervorragender Männer und Frauen zu sammeln, sie würde auch an ein derartig großes Staatsinstitut zu stellen sein. Auch das „Cimelienkabinet“ hätte einem derartigen Institute nicht zu fehlen. Es würden die großartigsten Leistungen von eigenem Kunstwerte von Amateur- und Berufsphotographen dort aufzubewahren sein. Es ist das ein Thema, das, einmal angeschlagen, kaum zu erschöpfen ist. Ich bin überzeugt, es wird eine Zeit kommen, wo man erstaunt sein wird, dass es einst nötig war, um die Berechtigung eines derartigen Staatsinstitutes nachzuweisen, viele Worte zu machen. Aber vielleicht spricht wirklich eindringlicher als es Worte vermögen das, was die Berliner Ausstellung allen vor Augen führt!

NEKROLOGE.

*** *Der Kunsthistoriker Dr. Julius Lange*, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Kopenhagen, ist daselbst am 20. August im Alter von 58 Jahren gestorben. Er hat sich durch eine Übersetzung von Lübke's „Grundriss der Kunstgeschichte“ um die Popularisirung der Kunstgeschichte in Dänemark verdient gemacht. Von seinen eigenen Schriften ist eine „Thorwaldsen's Darstellung des Menschen“ von M. Mann ins Deutsche übersetzt worden (Berlin 1894, G. Siemens).

*** *Der Landschafts- und Tiermaler Ernst Albert Becker*, bekannt unter dem Namen „Q. Becker“, den ihm seine Kunstgenossen gegeben hatten, weil er im Beginn seiner Laufbahn seine Landschaften meist mit Kühen belebte, ist am 1. September in Berlin im 66. Lebensjahre gestorben. Er gehörte zu den älteren Berliner Malern, die ihre Ausbildung in Paris genossen haben.

*** *Geh. Hofrat Rothbart*, Direktor der Kunstsammlungen auf der Feste Coburg, ist daselbst am 2. September im Alter von 80 Jahren gestorben.

*** *Der belgische Geschichts- und Genremaler Victor Lagye*, ein Schüler und Mitarbeiter von Henrik Leys, ist am 1. September im Alter von 71 Jahren in Antwerpen gestorben.

*** *Der Bildnis- und Genremaler Franz Rops*, ein Schüler von Pauwels, ist am 1. September in Dresden im Alter von 50 Jahren gestorben. Von seinen durch schlichte Darstellung, aber große Lebenswahrheit ausgezeichneten Bildnissen sind die der Königin von Sachsen, des Holzschneiders und Kupferstechers Bürkner, des Jagdmalers G. Hammer und des Bildhauers Schilling in weiteren Kreisen bekannt geworden.

*** *Der Tier- und Jagdmaler Rudolf Huber*, der seit zwei Jahrzehnten ein Atelier für Tiermalerei an der Kunstakademie in Wien geleitet hat, ist daselbst am 28. August im Alter von 53 Jahren gestorben.

*** *Sir Joseph Archer Crowe*, der bekannte Kunstforscher, der mit G. B. Calvaselle die großen Werke über italienische Malerei, über Tizian, Raffael u. s. w. verfasst hat, ist am 7. September auf Schloss Gamburg bei Würzburg im 71. Lebensjahr gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Dr. *Friedrich Köpp*, Privatdocent der Archäologie an der Universität Berlin, ist als außerordentlicher Professor an die Akademie in Münster berufen worden.

*** *Dem Bildhauer Christian Behrens* in Breslau, Vorstand des Meisterateliers für Bildhauerei am schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau, ist das Prädikat „Professor“ beigelegt worden. Behrens ist der Schöpfer des am 4. September in Breslau enthüllten Kaiser Wilhelm-Denkmals, dessen architektonischer Teil vom Stadtbaudirektor *H. Licht* in Leipzig entworfen worden ist.

*** *Dem Maler Grafen Ferdinand von Harrach*, Mitglied der kgl. Akademie der Künste in Berlin, ist vom Kaiser der Titel Wirklicher Geheimrat mit dem Prädikat Excellenz verliehen worden. Außer ihm besitzt von Künstlern nur noch Adolf Menzel diese Auszeichnung.

PREISVERTEILUNGEN.

*** *Aus Anlass der internationalen Kunstausstellung in Berlin* hat der Kaiser folgende Medaillen verliehen: I. Die große goldene Medaille: 1) dem Maler Julius L. Stewart in Paris, 2) dem Maler Evarisse Carpentier in La Hulpe, 3) dem Bildhauer J. Lambeaux in Brüssel, 4) dem Bildhauer Onslow Ford in London, 5) dem Maler G. H. Breitner in Amsterdam, 6) dem Maler Pietro Fragiacomo in Venedig, 7) dem Maler Otto Sinding in Lysaker, 8) dem Bildhauer Josef Myslbek in Prag, 9) dem Maler Casimir Pochwalski in Wien, 10) dem Maler G. Grafen von Rosen in Stockholm, 11) dem Maler A. Zorn daselbst, 12) dem Maler Joaquin Sorolla-Bastida in Madrid, 13) dem Bildhauer Augustin Querol daselbst, 14) dem Maler, Professor Gotthardt Kuehl in Dresden, 15) dem Maler Adolf Echtler in München, 16) dem Maler, Professor Karl Marx daselbst, 17) dem Maler Oskar Frenzel in Berlin, 18) dem Bildhauer, Professor Ludwig Manzel daselbst, 19) dem Bildhauer Michel Lock daselbst und 20) dem Architekten, Geheimen Regierungsrat, Professor J. Raschdorff daselbst; II. die kleine goldene Medaille: 1) dem Maler Walter Gay in Paris, 2) dem Maler George Hitchcock daselbst, 3) dem Maler C. van Leemputten in Brüssel, 4) dem Maler Pierre J. van der Ouderaa in Antwerpen, 5) dem Maler Jean de la Hoese in Brüssel, 6) dem Maler J. C. Gotch in Newlyn, 7) dem Maler Henry Woods in Venedig, 8) dem Maler G. W. Joy in London, 9) dem Maler E. A. Waterlow daselbst, 10) der Malerin Frau Laura Alma-Tadema daselbst, 11) dem Maler C. L. Dake in Amsterdam, 12) dem Maler G. Poggenbeck daselbst, 13) dem Maler W. Martens im Haag, 14) der Bildhauerin Fräulein M. Bosch-Reitz in Amsterdam, 15) dem Maler Arturo Faldi in Florenz, 16) dem Maler V. Caprile in Neapel, 17) dem Bildhauer A. Rivalta in Florenz, 18) dem Bildhauer F. Cifariello in Rom, 19) dem Maler Hans Heyerdahl in Christiania, 20) dem Maler Fritz Thaulow in Dieppe, 21) dem Maler R. von Ottenfeld in Wien, 22) dem Maler Eduard Veith daselbst, 23) dem Maler Rudolf Bacher daselbst, 24) dem Maler Hans Temple daselbst, 25) dem Maler A. F. Seeligmann daselbst, 26) dem Maler Alois Delug in München, 27) dem Maler Karl Moll in Wien, 28) dem Bildhauer Hans Scherpe daselbst, 29) dem Bildhauer Stefan Schwartz daselbst, 30) dem Kupferstecher Ludwig Michalek daselbst, 31) dem Maler Alexander von Augustynowicz in Lemberg, 32) dem Maler A. von Kowalski-Wierusz in München, 33) dem Maler J. V. Salgado in Lissabon, 34) dem Bildhauer A. Teixeira-Lopes in Villa Nova de Gaya, 35) dem Maler Ilias Repin in St. Petersburg, 36) dem Maler Victor Simow in Moskau, 37) dem Maler Wladimir Makowsky in St. Petersburg, 38) dem Maler Paul Robert in Bienne, 39) dem Maler B. Liljefors in Upsala, 40) dem Maler C. Larsson in Stockholm, 41) dem Maler E. Josephson daselbst, 42) dem Bildhauer W. Akerman in Göteborg, 43) dem Kupferstecher Ricardo de Los Rios in Paris, 44) dem Maler Jacques Schenker in Dresden, 45) dem Maler Karl Bantzer daselbst, 46) dem Bildhauer Erich Hoesel daselbst, 47) dem Maler Karl Becker in Düsseldorf, 48) dem Maler Hans Bachmann daselbst, 49) dem Maler Willy von Beckerath daselbst, 50) dem Maler Hans Petersen daselbst, 51) dem Maler Kaspar Ritter in Karlsruhe, 52) dem Kupferstecher Wilhelm Krauskopf daselbst, 53) dem Maler Charles J. Palmié in München, 54) dem Maler Fritz Bär daselbst, 55) dem Maler Richard Falkenberg daselbst, 56) dem Maler Karl Blos daselbst, 57) dem Bildhauer Heinrich Waderé daselbst, 58) dem Maler Fritz Fleischer in Weimar, 59) dem Maler Franz Bunke daselbst, 60) dem Maler Fritz Mackensen in Worpswede, 61) der Malerin Frau Sophie Koner in Berlin, 62) dem Maler Adolf Männchen in Danzig, 63) dem Maler Willy Hamacher in Berlin, 64) dem Maler Ludwig von Hofmann daselbst, 65) dem Maler Konrad Lessing daselbst, 66) dem Bildhauer Otto Petri in Pankow bei Berlin, 67) dem Architekten, Professor Georg Frentzen in Aachen, 68) dem Architekten Alfred Messel in Berlin, und 69) dem Architekten, Professor Friedrich Thiersch in München.

WETTBEWERBUNGEN.

v. Gr. *Rom.* — Der unter Vorsitz des Ministers Costa tagende Kunst- und Finanzausschuss zur Errichtung eines Denkmals für Karl Albert von Sardinien in Rom hat sich für die Aufstellung einer Reiterstatue auf der Piazza Independenza entschieden. Es soll ein Wettbewerb für Entwürfe ausgeschrieben werden, mit dessen näheren Festsetzungen der Bildhauer Senator Monteverde betraut ist. Der Grundstein des Denkmals soll am 4. März 1898 gelegt werden.

*** *Zu einem engeren Wettbewerb um ein Reiterdenkmal Kaiser Wilhelm's I. in Liegnitz* sind die Bildhauer Boese, Bärwald, Seger in Berlin und Behrens in Breslau, der Schöpfer des kürzlich dort enthüllten Kaiserdenkmals, aufgefordert worden. Das Denkmal, für das eine Summe von 60000 M. zur Verfügung steht, soll ohne weiteren figürlichen Schmuck gestaltet werden und etwa die Größe des Kurfürstendenkmals in Berlin erhalten. Die Künstler erhalten je 1000 M. Entschädigung.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Die Münchener Künstlergenossenschaft* veranstaltet, wie nunmehr sicher feststeht, ihre VII. internationale Kunstausstellung für das Jahr 1897 gemeinschaftlich mit der Secession. Das Ausstellungsgebäude der letzteren, das noch in diesem Jahre abgebrochen wird, hat demnach fünf Jahre bestanden.

*** *Auf der internationalen Kunstausstellung in Berlin* sind neuerdings noch vom Staate folgende Ölgemälde im Preise von 33700 M. für öffentliche Sammlungen angekauft worden: „Altmännerhaus in Lübeck“ von Gotthardt Kuehl-Dresden, „Spitzenklöpplerinnen“ von Franz Skarbina-Berlin, „Landschaft“ von Olof Jernberg-Düsseldorf, „Vorfrühling“ von Viktor Weishaupt-Karlsruhe, „Novemberstimmung“ von Hugo Darnaut-Wien, Bildnis von Henri Fantin-Latour in Paris, „Die Steinbrüche von La Folie“ von René Billotte-Paris, „Ein Dorf in Fifeshire, Schottland“ von J. Lochhead in Glen Cottage bei Glasgow, „Am Strande“ von Henry J. Bisbing-Paris, „Sommerabend, Scheveningen“ von H. W. Mesdag-Haag, „Traurigkeit“ von Pietro Fragiacomo-Venedig und „Die Witwe“ von Edgard Farasyn-Antwerpen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Kunsthistorisches Institut in Florenz. Die Kommission zur Gründung des kunsthistorischen Institutes in Florenz geht, in Vorbereitung auf den bevorstehenden Kongress in Budapest, ernstlich mit der Absicht um, die Angelegenheit um einen entscheidenden Schritt vorwärts zu bringen, soweit das vorerst noch unzureichende Kapital, das die Sammlung

bis dahin erbracht hat, dies irgend gestattet. Die Kommission, neuerdings besonders durch einige Ausländer verstärkt, besteht aus den Herren A. Bayersdorfer in München, G. v. Bezold in Nürnberg, H. Boesch in Nürnberg, P. Clemen in Bonn, S. Colvin in London, L. Dietrichson in Christiania, B. Haendcke in Königsberg, C. Hofstede de Groot im Haag, H. Hymans in Brüssel, F. X. Kraus in Freiburg, Graf Lanckorónski in Wien, C. v. Lützow in Wien, Baron F. von Marcuard in Florenz, J. Neuwirth in Prag, A. v. Oechelhäuser in Karlsruhe, A. Schmarsow in Leipzig, H. Semper in Innsbruck, H. Thode in Heidelberg, R. Vischer in Göttingen, Ch. Waldstein in Cambridge, H. Weizsäcker in Frankfurt a. M., M. G. Zimmermann in Berlin.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *In Mykenae* hat Ephoros Thuntas bei den dort von der griechischen archäologischen Gesellschaft veranstalteten Ausgrabungen ein Kuppelgrab entdeckt, das in der Anlage dem 1876 von Schliemann ausgegrabenen sogenannten Schatzhaus des Atreus, dem größten und besterhaltenen der Mykenischen Kuppelgräber, entspricht. Aus dem Befunde der bisherigen Ausgrabungen geht hervor, dass das Grab unberührt erhalten ist; die Ausgrabung lässt daher eine reiche Ausbeute erhoffen.

VERMISCHTES.

v. Gr. *Florenz.* — Der König von Italien hat bei seiner letzten Anwesenheit in der toskanischen Hauptstadt dem Bürgermeister die Absicht ausgesprochen, die keramischen Schätze der bei Florenz gelegenen Kgl. Villa Petraia mit denen des Palazzo Pitti zu vereinigen und in letzterem ein keramisches Museum begründen zu wollen.

VOM KUNSTMARKT.

München. — Die Fleischmann'sche Hofkunsthandlung versteigert am 22. September in ihrer Galerie die aus 185 Nummern moderner Meister bestehende Kollektion des Herrn E. von Gelder in München. Dieselbe umfasst nach dem hübschen zur Ausgabe gelangten illustrirten Katalog Gemälde von Jul. Adam, Herm. Baisch †, Anton Braith, H. Breling, Heinrich Bürkel †, Max Gaißer, E. Harburger, Rob. Haug, Aug. Holmberg, Hugo Koenig, A. Laupheimer, B. Spanyi, Max Thedy, Ferd. Wagner, J. Wenglein, Jos. Wopfner, sowie vieler anderer bekannter Künstler.

München. — In den Tagen vom 24. bis 26. d. Mts. kommt durch die Firma *J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne)* in Köln a. Rh. der zweite Teil der Sammlung des im Jahre 1888 in München verstorbenen Baumeisters *Max Kuppelmayr* zur Versteigerung. Im vergangenen Jahre, als dieselbe Firma den ersten Teil der Sammlung, die Waffen, auf den Antiquitäten-Markt brachte, haben wir bereits auf den Reichtum und die Schönheit der Altertümer hingewiesen, die Kuppelmayr in seiner Sammlung zusammengebracht hat. Der soeben ausgegebene Katalog des zweiten Teiles „Kunst und Kunstgewerbe" giebt von neuem einen Beweis von dem überraschend hohen Wert der Sammlung sowohl in künstlerischer als auch in materieller Beziehung. Den Kreisen der Sammler werden nicht weniger als 1040 Nummern dargeboten, welche die verschiedensten Arten kunstgewerblicher und künstlerischer Arbeit in mustergültigen Exemplaren repräsentiren. Wir finden neben Möbeln, Bildern, Hausinventar und Geräten aller Art Prähistorisches aus Thon, Stein, Bein und Bronze, mittelalterliche Töpfereien, Fayencen, Majolika, Porzellan und Terrakotta, Messing- und Kupfer-Geschirre, Zinn- und Silbergefäße, Elfenbein, Perlmutter, endlich Gobelins- und Lederpressungen. Der splendid ausgestattete Katalog giebt auf 85 Seiten eine Schilderung jedes Stückes der Sammlung; die interessantesten gelangen außerdem als Textillustrationen oder auf 30 vortrefflich ausgeführten Lichtdrucktafeln zur Darstellung, so dass der Katalog ein kostbares Denkmal der Sammlung Kuppelmayr bleiben wird. Auf den Inhalt der Sammlung selbst, die sich in 16 Abteilungen mit zahlreichen Unterabteilungen gliedert, einzugehen, verbietet uns der zur Verfügung stehende Raum, indessen möchten wir aus der Abteilung Gemälde, die 48 Stücke umfasst, einige hervorheben. Bemerkenswert ist eine aus der ehemaligen Hofgarten-Galerie in München stammende Darstellung der Mutter Gottes mit dem Jesuskinde in einer Gruppe von Aposteln und Heiligen von Hans Schäufelein. Aus dem Imhof'schen Hause in Augsburg stammt ein Flügelaltärchen von Holbein d. ä., doppelseitig mit Malereien (die hl. Maria Magdalena und hl. Barbara, neben jeder der Tod als Skelett) geziert, die sich den besten Leistungen des Künstlers zur Seite stellen. Im Innern des Altärchens befindet sich ein polychromirtes Holzrelief (Christus und Magdalena), ein schönes Werk vermutlich fränkischen Ursprungs. Mit der allgemeinen Bezeichnung „Niederdeutsch" benennt der Katalog unter den Nummern 1004 und 1005 zwei herrliche, aus der ehemaligen Hofgarten-Galerie in München stammende Bilder: die Geburt Christi und den Tod der hl. Jungfrau darstellend, vielleicht von dem Meister von Kappenberg. Von Lucas Cranach d. ä. bietet die Sammlung, außer einer das Porträt eines jugendlichen Mannes darstellenden Tuschzeichnung, ein schönes Bild des Reformators Melanchthon aus dem Jahre 1528 und die meisterhaften Porträts des nachmaligen Kaisers Ferdinand I. und seiner Gemahlin Anna, beide im Alter von 17 Jahren (1521). Wiederholungen dieser Bilder finden sich in Wien und Stuttgart.

Frankfurt a. M. — Am 24. und 25. d. Mts. findet durch *Rudolf Bangel* eine Versteigerung von Gemälden und Kunstgegenständen aus den Sammlungen *G. Ragozino*-Neapel statt. Der 629 Nummern umfassende Katalog enthält 191 Gemälde, darunter viele von bedeutenden Meistern, Kunstgegenstände aus Porzellan, Fayence, Majolika, Steingut, Glas, Metall und Bronzen; ferner Möbel, Uhren, Teppiche, Dosen, Miniaturen, Fächer und verschiedene andere wertvolle Gegenstände.

Berlin. — In Rud. Lepke's Kunst-Auktionshause, Kochstraße 28/29, findet eine Versteigerung der Sammlung des Herrn Adolph Thiem am 13. und 14. Oktober d. J. statt. Diese hervorragende Sammlung von Kunstobjekten wird wegen Übersiedelung des Besitzers nach dem Auslande unter den Hammer gebracht. Sie enthält eine ganze Anzahl Stücke, die jeder Sammlung zur Zierde gereichen dürften. Wir finden an Möbeln alle Perioden von der italienischen Hochrenaissance bis zum Rokoko vertreten, besonders reich die italienische Hochrenaissance. Auch Holland, Süddeutschland und der Niederrhein sind in ausgesucht schönen Stücken vertreten, besonders durch Möbel des 17. Jahrh., Nürnberg durch ein pompöses Bettgestell von überreicher Architektur aus Nussbaum, Ebenholz und Esche mit gedrehten Säulen, Nischen, kräftigen Füllungen etc., Augsburg, Ulm durch Schränke, welche ganz die Eigentümlichkeit der Zeit charakterisiren. Holland zeigt um diese Periode Mahagoni-Möbel, mit den bekannten prächtigen bunten Intarsien, und im Norden (Danzig) baut man die Schränke äußerst massiv, überaus starke Gesimse und hochgebuckelte Füllungen aus Polisanderholz, wovon ein Prunkschrank in der Sammlung Zeugnis giebt.

Das Barock und Rokoko und Louis XVI. ist durch einzelne prächtige Stücke vertreten; hierzu gehören ein Tisch, Bettgestelle und besonders Stühle und Spiegel. In Abbildung bringt der Katalog mehrere wertvolle Holzskulpturen. Eine Madonna mit dem Jesusknaben, eine Arbeit aus Riemenschneider's Schule, gehört zu den besten Arbeiten des 17. Jahrh., ebenso die polychromen Engelsfiguren aus der Barockzeit. Von ganz meisterhafter Technik sind drei lebensgroße holzgeschnitzte weibliche Figuren aus dem Ende des 17. Jahrh. Sie sind prächtig modellirt und von außerordentlicher Grazie. — Einen Hauptbestandteil der Sammlung bilden die altpersischen Teppiche. Diese, weit über Berlins Grenzen bekannte Sammlung gehört zu den schönsten in Deutschland. Wir erwähnen noch ein Paar Ferrara-Vasen, die von großer Schönheit sind, ein Paar Terrakottabüsten des Pariser Bildhauers Carrier-Belleuse, ferner Porzellane, Majoliken, Bronzen etc. Der Katalog (1057) ist auf Wunsch gratis zu beziehen. Die Vorbesichtigung findet am Sonntag den 11. und Montag den 12. Oktober in der Zeit von 10—2 Uhr in obengenanntem Institute statt.

Berlin. — Die vom 27. bis 31. Oktober stattfindende große Kupferstich-Auktion bei *Amsler & Ruthardt*, Behrenstraße 29a, bietet nach dem uns vorliegenden Kataloge für die verschiedensten Sammlergruppen wieder vielerlei Interessantes. Den Liebhaber von Blättern der deutschen Renaissance wird vor allem die überaus große Zahl vorzüglicher Drucke der Dürer'schen Kupferstiche und Holzschnitte anziehen, welche aus dem Besitze eines Schlesischen Kunstfreundes stammt, welcher Dürerblätter als Spezialität gesammelt hat. Wir wollen, anderer Seltenheiten nicht zu gedenken, besonders erwähnen, dass sich darunter auch ein Originaldruck des kleinen Kruzifixes, bekannt unter dem Namen „Der Degenknopf des Kaiser Maximilian" (Bartsch 23) befindet, welches wohl als eines der seltensten Dürerblätter betrachtet werden kann. Der übrige Teil der zur Versteigerung gelangenden Objekte repräsentirt die wegen der Schönheit ihrer Exemplare rühmlichst bekannte Sammlung und Kunstbibliothek des zu Braunschweig verstorbenen Rechtsanwaltes W. Holland. Die erste Abteilung des Kataloges verzeichnet in großer Auswahl die Werke der französischen Bildnisstecher Edelinck, Drevet, Masson, Nanteuil, welcher Meister besonders reich vertreten ist, Wille u. a. m., dabei auch ein fast vollständiges Werk der Bildnisse und Radirungen des Georg Friedrich Schmidt mit vielen frühen Zuständen in auserlesenen Exemplaren, auch die seltensten Blätter, wie das Bildnis des Komponisten Händel, die überaus seltenen Russenbilder (Kaiserin Elisabeth, Schuwalow, Rasumowsky, Mounsey) sind in Prachtexemplaren vorhanden. Als eine Kaufgelegenheit, die seit langer Zeit auf dem Kunstmarkte nicht mehr dagewesen, begrüßen wir das Vorkommen einer nahezu vollständigen Ikonographie des Van Dyck, welche ebenfalls durch zahlreiche frühe Plattenzustände durch Schönheit der Drucke und Wohlerhaltenheit der Exemplare ausgezeichnet ist. Die zweite Abteilung enthält eine bedeutende Sammlung französischer und englischer Sittenbilder des 18. Jahrhunderts, Schabkunststiche und Blätter in punktirter Manier. Unter den Stichen der erstgenannten Gattung finden wir eine reiche Auswahl graziöser Darstellungen nach den berühmtesten Meistern des vorigen Jahrhunderts, als Baudonin, Boucher, Eisen, Fragonard, Freudeberg, Moreau le jeune, Watteau, Blätter von Ramberg — vom Künstler selbst aquarellirt — u. dergl. m. — Zu den auf dem deutschen Kunstmarkte seltenen Vorkommnissen gehört auch die Darbietung einer großen Zahl der reizvollen punktirten Blätter des Francesco Bartolozzi nach des Meisters eigenen Kompositionen, nach Cipriani, Angelika Kauffmann, Sir Joshua Reynolds u. a., in prächtigen, unberührten Exemplaren und großenteils in frühen Zuständen. — Die englischen Schabkunstmeister sind in gleicher Weise durch vorzügliche Drucke ihrer besten und schönsten Blätter vertreten; aus dem reichen Kranze berühmter Namen erwähnen wir Earlom, Green, Houston, MacArdell, John, Raphael Smith, Vaillant, Ward, Watson etc. — Einen besonderen Reiz verleiht dieser Abteilung jedoch vor allem das ungewöhnlich vollständige Werk der geschabten Blätter des berühmten John Smith, welches aus dem Besitze des bekannten Kunstschriftstellers J. E. Wessely stammt und diesem zu seiner Monographie über den Künstler als Grundlage gedient hat. — An diese interessante Sammlung von Kupferstichen schließt sich eine nicht minder wertvolle Bibliothek von illustrirten Werken des 15. bis 19. Jahrhunderts und kunstwissenschaftlichen Hand- und Hilfsbüchern für Sammler und Forscher. Von den seltenen Kupferstich- und Holzschnittwerken des 15. bis 18. Jahrhunderts seien besonders hervorgehoben das berühmte Büchlein: „Fasciculus Medicinae, Venedig 1495" mit den zehn vorzüglichen blattgroßen Holzschnitten aus der Schule des Gentile Bellini, eine französische Ausgabe des Poliphilo, die von Georg Friedrich Schmidt illustrirten seltenen Werke Friedrich des Großen, das Werk des Ploos van Amstel, das prächtige Fechtbuch von Thibault, verschiedene Werke von Johann Elias Ridinger u. dergl. — Nicht vergessen seien, auch die großen Galerie-Werke als „Galerie von Florenz", „Dresdener Galerie" in der Kupferstich- und lithographischen Ausgabe, die Unger'sche „k. k. Gemälde-Galerie zu Wien" mit Drucken vor der Schrift, „Städel'sche Galerie", „Braunschweiger Galerie", „Vernon-Galerie" etc. Unter den Kunsthandbüchern finden sich, außer den umfangreichen allgemeinen Werken von Nagler, Bartsch, Robert-Dumesnil, eine sehr große Anzahl zum Teil seltener Monographieen über einzelne Kupferstecher. — Der Katalog wird auf Verlangen an Interessenten zum Preise von 50 Pfennig abgegeben. — Zur allgemeinen Besichtigung wird die Sammlung von Donnerstag den 22. bis Sonnabend den 24. Oktober gestellt.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1896. Nr. 8.

Die christliche Kunst auf der bayerischen Landesausstellung zu Nürnberg 1896. (Schluss.) Von H. Steindorf. — Von der Stuttgarter Ausstellung für Kunstgewerbe. — Berliner Kunstberichte I. Von R. S. — Ein Gang durch Paris. Von A. Bach. (Forts.)

Gazette des Beaux-Arts. 1896. 470. Lieferung.

La décoration de Versailles au XVIII. s'ècle. Von M. Pierre de Nolhac. — Les salons de 1896. — La peinture au salon des Champs-Élysées. Von M. P. Adam. — Lorenzo Ghiberti. Von M. Marcel Reymond. — Une basilique du XI. siècle: Sant' Angelo in Formis. Von M. S. dé' Giacome. — La renaissance italienne et son historien français. Von M. P. Gauthiez. — J. Th. Stammel et ses sculptures au monastère d'Admont. Von M. A. Marguillier.

Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen. XVII. Band. 1896. Heft 3.

Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen. — Zur Erinnerung an Carl Humann. Von R. Schöne. — Peter Flötner als Bildschnitzer. Von Konrad Lange. — Zu den Kopien nach Lionardo's Abendmahl. Von G. Dehio. — Das Landhaus des Kardinals Trivulzio am Salone. Von C. von Fabriczy. — Die Votivtafel des Estienne Chevalier von Fouquet. Von Max. J. Friedländer.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 23/24 u. 1896/97, Heft 1.

Die Jahresausstellung 1896 der Künstlergenossenschaft zu München. II. Von Fr. Pecht. — Die schweizerische Kunst auf der Landesausstellung in Genf. Von Karl L. Born. — Erdrückt (Schluss.) Von Ida Boy-Ed. — Von italienischer Kunst. Von Dr. H. Barth. — Giovanni Segantini. Von F. Haack. — Das Lächeln des Michel-Angelo. — Die moderne ungarische Kunst auf der

Millenniums-Ausstellung in Budapest. Von Thomas von Szana. — Ein Wort in Sachen der Kunst von Emile Zola. Verdeutscht von H. E. v. Berlepsch. — Halûn in München. Von Clemens Reichenberg. — Aus Friedrich Hebbel's Tagebüchern.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1896. Bd. XIX. Heft 4.

Die Galerie Lochis zu Bergamo. Von Emil Jacobsen. — Über objektive Kriterien der Kunstgeschichte. Von Heinrich Alfred Schmid. — Notizen zu deutschen Malern. Von Wilh. Schmidt.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1896. Heft 5/6.

Ein neues Gemälde im altflandrischen Stile von Alexius Kleinertz. Von Schnütgen. — Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwicklung. IV. Die romanische Basilika. Von H. Schrörs. — Die Kirche zu Belm. Von A. Hensen. — Die Skulpturen des Portals zu Remagen Von Steph. Beissel S. J. — Die altniederländischen Gemälde der Sammlung des Freiherrn A. v. Oppenheim zu Köln. Von Schnütgen. — Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwicklung. V. Der gotische Dom. Von H. Schrörs. — Umbau der katholischen Pfarrkirche in Bedburg (Kreis Kleve). Von Karl Rüdell.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

